



Universidad de Valladolid



PROGRAMA DE DOCTORADO EN LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DOCTORAL:

DEL VACÍO A LA CREACIÓN
Cine, dramaturgia y expresión corporal
como aproximación hacia la verdad ante
un hecho traumático.

Presentada por Nerea Lovecchio Estalayo
para optar al grado de
Doctor/a por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Dra. Mercedes Miguel Borrás

Secretaría Administrativa. Escuela de Doctorado. Casa del Estudiante. C/ Real de Burgos s/n. 47011-Valladolid. ESPAÑA
Tfno.: + 34 983 184343; + 34 983 423908; + 34 983 186471 - Fax 983 186397 - E-mail: seccion.tercer.ciclo@uva.es

AGRADECIMIENTOS:

- A mi padre por darme la confianza y el mayor cariño para emprender mi propio vuelo y por acompañarme de forma incondicional en el camino.
- A mi madre por el afecto en cada etapa de mi vida, por ser espejo y por darme el espacio para construir mis propios espejos.
- A Mercedes Miguel Borrás por su implicación e interés en mi trabajo y por poner marco a la creación y dejarme aprender en el proceso.
- A Fred, por compartir desde el amor, el crecimiento y el respeto una de las etapas más importantes de mi vida.
- Al Teatro Tyl Tyl por ser el vientre en el que se ha producido mi gestación como profesional y tener el lujo de formar parte de su equipo.
- Al Odin Teatret por abrir mi mirada.
- A todos aquellos que a través de sus creaciones (películas, libros, vídeos...) han hecho posible que se investigue sobre un hecho histórico que queda vivo en la memoria.
- A los alumnos/as del Teatro Tyl Tyl, Los 4 Vacíos y el Estudio Nerea Lovecchio por dejarme seguir cristalizando una metodología en el ámbito pedagógico.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS:	3
0) INTRODUCCIÓN	9
0.1 Contextualización	11
0.1.1 Justificación	11
0.1.2 Fuentes y estado de la cuestión	12
0.2 Método	14
0.2.1 Hipótesis y objetivos.....	14
0.2.2 Material y metodología	16
0.3 Estructura	20
1. REPRESENTACIÓN Y REALIDAD: CONCEPTO DE VERDAD	23
1.1 Introducción	26
1.2 La verdad en el arte	26
1.2.1 Verdad	31
1.2.2 Reality shows: una realidad inherente en el arte	32
1.3 Representar la realidad a través del teatro y el cine	36
1.3.1 En el teatro	37
1.3.2 En el cine	42
1.4 Fundamentación empírica: análisis teatral	47
1.4.1 Escritura, dicción y ficción dramática: <i>Cajas</i>	49
1.5 Fundamentación empírica: análisis cinematográfico	55
1.5.1. La historia oficial (Luis Puenzo, 1985).....	56
1.5.2 <i>El secreto de sus ojos</i> (Campanella, 2009)	60
2. LA DICTADURA ARGENTINA A TRAVÉS DEL CINE	64
2.1 La Dictadura Argentina de 1976	65
2.1.1 Antecedentes	65
2.1.2 Golpe militar y proceso de Reorganización Nacional	68
2.1.3 Movimientos socio-políticos e intelectuales revolucionarios	70

2.1.4	La represión y la aparición de la figura del desaparecido.....	73
2.1.4.1	Los desaparecidos	73
2.2	El cine durante la dictadura	76
2.2.1	Antecedentes	76
2.2.2	Cambios en la industria del cine	78
2.2.3	Teatro abierto	79
2.3	Representación de la Dictadura Argentina en el cine.....	82
2.3.1	Primera etapa: década de los 80.....	82
2.3.2	Segunda etapa: década de los 90.....	83
2.3.2	Tercera etapa: década de 2000.....	84
2.4	Selección de seis películas que reflejan la Dictadura Argentina de 1976	86
2.4.1	Películas cercanas al contexto histórico.....	86
2.4.2	Películas alejadas del contexto histórico.....	87
2.4.3	<i>La historia oficial</i> y <i>El secreto de sus ojos</i>	90
2.5	Dictadura argentina en <i>Moira</i>	108
	Personajes en <i>Moira</i>	111
	Trama.....	114
	Estructura narrativa.....	114
2.6.	Contexto histórico: conclusiones	118
3.	LA CREACIÓN DRAMÁTICA COMO PROCESO VITAL	120
3.1	Introducción	122
3.2	La infancia como origen del acto creativo	122
3.3	Biografía.....	124
3.3.2	Episodio	125
3.4	El trabajo del actor	126
3.4.1	Constantin Stanislavski.....	127
3.4.2	Vsevolod Emilievich Meyerhold	129
3.4.3	Stanislavski y Meyerhold en <i>Moira</i>	131
3.5	Narración vital	133
3.6	Guion como proceso vital	137
3.6.1	Presión y deseo en relación con el personaje.....	138

3.6.2 El abismo	141
3.6.3 Escritura imbricada en la propia vida	144
3.6.4 Actriz al vacío como guion que parte de una biografía	148
3.6.5 El guion de nuestra biografía	149
4. DEL VACÍO A LA CREACIÓN.....	152
4.1 Los 4 vacíos: un método.....	154
4.2 Herramientas hacia el camino de la creación artística.....	156
4.2.1 Antonin Artaud- <i>El teatro y su doble</i>	157
4.2.2 Bertolt Brecht- <i>El distanciamiento</i>	158
4.2.3 Jerzy Grotowsky- <i>Hacia un teatro pobre</i>.....	161
4.2.4 Eugenio Barba- <i>La canoa de papel</i>	162
4.3 Acción, Texto, Emoción y Silencio: cuatro vacíos que buscan ser llenados a través del cuerpo	165
4.3.1 Acción	165
4.3.2 Texto	168
4.3.3 Emoción	172
4.3.4 Silencio	175
4.4 Llenando vacíos: <i>Moira</i>	178
4.5 <i>Los 4 vacíos: conclusiones</i>	181
5. CONCLUSIONES	183
BIBLIOGRAFÍA	193
ANEXOS.....	201
ANEXO 1	202
<i>MOIRA: GUION LITERARIO</i>	202
ANEXO 2	294
CAJAS: GUION LITERARIO	294
ANEXO 3	314
I) MEMORIA DE LAS CLASES CON JORGE EINES	314
Introducción	314
Prácticas.....	316

<u>Experiencia propia</u>	316
<u>Observación</u>	318
II) DIARIO <i>ABOVE THE SKIN</i> (ODIN TEATRET)	322
ANEXO 4	332
CONTENIDO MULTIMEDIA	332
I) Teaser y escenas de <i>Moira</i>	
II) Vídeos de <i>Actriz al vacío</i>	
III) Trailer <i>Cajas</i>	
IV) <i>Los 4 vacíos</i> : Muestra y performance en la calle.	
V) Registro audiovisual investigación con Jorge Eines	

ÍNDICE DE IMÁGENES

1- Teatro abierto.....	80
2- Beso escalera.....	136
3- Beso acrobacia.....	128
4- Exterior antiguo matadero, Holstebro.....	147
5- Interior antiguo matadero.....	148
6- Clase abierta <i>Los 4 vacíos</i>	168
7- Trabajando con la acción.....	169
8- Texto y partitura corporal individual.....	172
9- Preparación corporal para el trabajo con el texto.....	172
10- Volando con la emoción.....	175
11- Trabajo con la emoción en grupo.....	175
12- Silencio colectivo.....	178
13- Escuchando el silencio.....	178
14- Ensayando escena Daniela y Germán.....	182
15- Banco en Holstebro.....	327
16- Museo de Arte.....	330
17- Centro de refugiados.....	330
18- La última cena (Da Vinci).....	331
19- La última cena (Odin Teatret).....	331

0) INTRODUCCIÓN

0.1 Contextualización

Desde los primeros años de mi infancia, el teatro ocupó una parte fundamental en mi vida y he convivido con él desde una temprana edad formándome y viéndolo a través del Teatro Tyl Tyl. La necesidad de convertir la formación vivida en la infancia y la adolescencia en una profesión dio lugar a la elección de las Artes Escénicas como carrera en el entorno universitario y fuera del mismo. La falta de conformidad con lo que ofrecían en un único ámbito y la necesidad de beber de otras escuelas me hizo ir formando una individualidad dentro de la colectividad de la profesión. El interés por la expresión y las técnicas corporales creció durante el año de estancia en Hunter College (New York); supuso un punto de inflexión no sólo por estudiar en otra universidad sino por el hecho de convivir en otra cultura con otro idioma, otorgando, así, una gran importancia a la expresión corporal.

Todo ello me conduce hacia un periodo histórico concreto, la *dictadura argentina de 1976*, devenido también del ámbito personal, y que fue el detonante que hizo explotar la necesidad de investigar en unos hechos y su reescritura a través del presente, pues en ellos se podía cohesionar el vacío producido ante un hecho traumático, que a su vez es motor para una creación y la necesidad de la expresión corporal para representar sensaciones y emociones trágicas. En suma, el vacío como punto de partida para el hecho artístico.

0.1.1 Justificación

Cine y teatro construyen realidades, a través de su representación, vitales para activar la identificación y empatía -en actores, directores, guionistas y espectadores- con la historia y los personajes.

Del vacío a la creación: cine, dramaturgia y expresión corporal como aproximación hacia la verdad ante un hecho traumático versa sobre la aceptación del vacío como herramienta técnica para el trabajo del actor en el ámbito teatral y cinematográfico.

Es nuestro propósito trasladar la forma de trabajo teatral al cine, y para ello nos serviremos de una técnica propia: *Los 4 vacíos*. Esta técnica nos ha permitido la creación de un guion cinematográfico, *Moirra* (Anexo 1), como experiencia física en la que todo lo que aparece se convierte en acto, emoción, sensaciones e ilusión.

El proceso seguido en la presente investigación está por encima de cualquier resultado. Su elaboración ha estado marcada por estudios previos y por la ampliación de cada uno de ellos, abriendo nuevos horizontes.

Un proceso que consideramos en tránsito, dado que los trabajos artísticos se van consolidando con la experiencia y por factores temporales obvios, y esto no deja de suceder hasta que desaparecemos. Sin embargo, y en consecuencia, el trabajo que ahora presentamos -sujeto a ese abismo que otorga el tiempo de toda una vida, la edad y la experiencia-, aporta un ciclo concluido dentro de esta investigación y por tanto, supone un pequeño avance para la comunidad científica hacia un camino de experimentación en el que todavía queda mucho por recorrer.

0.1.2 Fuentes y estado de la cuestión

Los conocimientos y prácticas que integran esta investigación se han llevado a cabo a través de procesos empíricos exhaustivos, de la mano de espacios dedicados a las enseñanzas artísticas como el Teatro Tyl Tyl; Hunter College; el Odin Teatret de Eugenio Barba y la Escuela de Jorge Eines.

El Teatro Tyl Tyl

Creado en 1995, es un Centro de Arte y Cultura para la infancia que constituye el principal espacio de trabajo para el GACI, Grupo de Arte y Cultura para la Infancia. GACI está formado por un equipo de trabajo caracterizado por su interdisciplinaridad en relación a la integración de profesionales pertenecientes a diversas disciplinas: artísticas, educativas, psicopedagógicas, psicológicas, danza y educación física.

Hunter College

Universidad fundada en 1870 que se encuentra en Manhattan, New York, a la cual tuvimos el placer de asistir durante el curso 2010-2011¹. Este centro fue vital para nuestro proceso creativo ya que en él se dio la formación en diferentes áreas que tenían que ver con la escritura teatral y cinematográfica; así como también entrenamiento corporal. Este curso de formación concluyó con la creación de *Cajas*, producción teatral, estrenada en Noviembre de 2011, a través de la cual se comienza a estudiar el contexto histórico de la Dictadura Argentina de 1976.

Odin Teatret

Fundado en Oslo en 1964 y trasladado a Holstebro en 1966, como teatro laboratorio. Tras 51 años sigue favoreciendo al crecimiento artístico nacional e internacional caracterizado por la interdisciplinariedad. Supone una membrana fundamental para nuestra investigación ya que a partir de ahí se fue consolidando una metodología y una idea acerca del abismo tomada como oportunidad y no como obstáculo.

Escuela de Jorge Eines

Maestro vinculado a la generación afectada por la Dictadura Argentina 1976, periodo histórico que abordamos en este trabajo, aporta aspectos teórico-prácticos en el trabajo actoral condicionados por una historia y presionados por el contexto.

Consecuentemente nuestra investigación se construye alrededor de cuatro hechos artísticos independientes en su contenido e interrelacionados en su estructura. A lo largo del proceso de elaboración del trabajo vamos a ir constatando como sus sentidos se multiplican (crecen) al ser puestos en conexión:

- 1- Una técnica de interpretación, *Los 4 vacíos*, que supone una forma de estudio para el actor a partir del cuerpo y abordando los vacíos vitales, comunes a la vida de la escena, como una oportunidad para tomar su cuerpo como una

¹ Como intercambio dentro de la carrera de Artes Escénicas en la Universidad de Nebrija.

herramienta poderosa con la cual poder llenar los vacíos de la *acción, emoción, texto y silencio*.²

- 2- Un personaje, *Actriz al vacío*, que pone en práctica la técnica unida a la crítica social.
- 3- Un centro, *Estudio Nerea Lovecchio*, que surge como consecuencia a la investigación de técnicas corporales y artísticas, vinculado a un espacio vacío que busca su crecimiento a partir del trabajo corporal, la investigación y la didáctica de las Artes Escénicas.³
- 4- Un guion cinematográfico, *Moira*, culminación donde se dan cita los tres hechos anteriores. Este guion, que desemboca en la producción de un largometraje, aborda un contexto histórico, dictadura argentina de 1976⁴, y un presente común al momento actual que nos conduce a esta investigación. *Moira* trabaja el pasado de un colectivo muy amplio desde la individualidad de las relaciones entre los personajes.

Estos cuatro hechos artísticos son el sustrato a través del cual elaboramos la metodología, sustentada en nuestra experiencia, primero formativa y después profesional, contribuyendo así a la cristalización de aspectos teóricos y prácticos en el campo de trabajo actoral.

0.2 Método

0.2.1 Hipótesis y objetivos

La magnitud de los hechos acontecidos durante la dictadura argentina de 1976 provocó la necesidad de contar historias que reconstruyeran los hechos y dejaran constancia de este dramático acontecimiento. Películas como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985); *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002); *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2005) o *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009),

² Esta técnica se ha puesto en marcha con un grupo permanente de trabajo desde el curso 2015-2016 y que continúa en la actualidad. En el **Anexo 4: Registros audiovisuales** se pueden encontrar registros del trabajo efectuado con esta técnica.

³ Inaugurado en el curso 2016-2017.

⁴ Procedente de estudios previos sobre el contexto histórico y su representación cinematográfica.

constituyen ideas dramáticas poderosas que tejen una trama de ida y vuelta entre la ficción y la realidad y originan el vínculo entre un presente incierto y un pasado aterrador. La huella de estos dramáticos acontecimientos persiste, a pesar de que ya han transcurrido 40 años, y son el sustrato de *Moirra* el film cuya realización constituye uno de los puntos clave en los que se sustenta esta investigación.

Las ideas anteriormente expuestas nos llevan a plantearnos algunas cuestiones:

¿Es necesaria la vivencia de un periodo histórico tan aterrador para hacer creaciones poderosas?

¿La representación artística sirve para procesar los hechos traumáticos de una sociedad?

¿Qué provoca el vacío humano ante la incertidumbre de un futuro desconocido en un ser social?

¿En el trabajo actoral es necesario que los intérpretes hayan vivido situaciones similares a las de los personajes para su representación?

¿La crisis nos hace reinventar la realidad a través de la creación?

Preguntas que iremos contestando a lo largo de esta investigación y que nos conducen a la siguiente hipótesis:

El vértigo ante la vivencia, provocada por un futuro incierto, halla su equivalencia en el acto creador.

El vacío como punto de partida para cualquier hecho artístico, provocado por ese *vértigo ante la vivencia*, es uno de los núcleos que actúan como motor para esta investigación. Partiendo de este vacío nos planteamos una serie de objetivos:

- Constatar la necesidad de tomar la historia y las realidades sociales como contextos que empujan a los personajes a actuar y satisfacer así la necesidad de resolver lo que los desestabiliza.
- Estudiar de qué forma influye la realidad y relación de los artistas (guionistas, actores, directores) con el periodo histórico representado.
- Demostrar la importancia e influencia del cine en la historia y de la historia

en el cine; su íntima conexión.

- Trasladar *los 4 vacíos* de la vida de la escena a la vida cotidiana para romper con lo establecido.
- Crear un espacio propio en el que poder poner en práctica la formación de actores, la investigación a través del trabajo con el propio cuerpo.

0.2.2 Material y metodología

0.2.2.1 *El método, fundamentación*

El método propuesto en esta investigación se asienta en el reconocimiento de la necesidad del acto creador como medio para procesar realidades. El enfrentamiento al vacío se inicia en los impulsos orgánicos de cada cuerpo y se ejercita a través de la técnica y la formación.

Para cumplir con los objetivos mencionados, nos adentraremos en las teorías cinematográficas y teatrales, el guion, la dramaturgia y, por supuesto, la historia, como fuente de la que bebe nuestro discurso.

Esta investigación ha escogido diversas técnicas cualitativas, para analizar el contexto histórico, partiendo de la perspectiva *Fenomenológica* que estudia los fenómenos sociales desde la propia perspectiva del actor a través de una observación participante (experiencia como actriz), entrevistas eventuales alrededor del proceso creativo (a los actores que participaron en *Moira*, profesores, exiliados en Madrid por la dictadura) ⁵ y desembocan en la creación de una técnica propia: *Los 4 vacíos* que supone un trabajo consciente con el cuerpo en escena poniendo al actor en contacto consigo mismo y con el personaje.

Se presenta como un sistema empírico constatado a través de pruebas con la experiencia profesional propia, a través de alumnos/as adultos que se acercaron a la técnica por diversos motivos en estrecha relación con sus vacíos personales. A todo esto hay que añadir el trabajo con profesionales que se encuentran relacionados de algún modo con el periodo histórico tratado y que se han dado cita en la realización

⁵ Entrevistas que no pueden formar parte de los anexos audiovisuales de este trabajo, puesto que el film se halla en proceso de producción, y el copyright de la compañía distribuidora aún no permite revelarlas.

de *Moira*.

Tomamos como premisa las palabras expuestas en *El erotismo*, ensayo escrito en 1957 por Georges Bataille:

Los seres que se reproducen son distintos unos de otros, y los seres reproducidos son tan distintos entre sí como de aquellos de los que proceden. Cada ser es distinto de todos los demás. Su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás algún interés, pero sólo él está interesado directamente en todo eso. Sólo él nace. Sólo él muere. Entre un ser y otro hay un abismo, hay una discontinuidad. (1997)

Esta cita hace que reflexionemos sobre la relación que se establece con el resto de individuos, cómo el abismo que nos separa, nos hace discontinuos y eso nos hace insustituibles. Cuando alguien muere no se le puede reemplazar por otro, no hay nadie igual a ese alguien.

A través de *Los 4 vacíos* proponemos que ese abismo al que se ve abocado todo ser humano ante la idea de la muerte es común a todo individuo y el arte es una forma de enfrentarse a ese vacío. No entendemos la continuidad como la similitud entre seres humanos sino como la unión y la conexión con nosotros mismos y con el otro a través del trabajo con el cuerpo que hace que los abismos que nos separan a unos de otros también nos unan.

Dado el carácter interdisciplinar en el que se sustenta nuestra investigación el método de trabajo está dividido en tres partes:

- 1) Para el apartado histórico: se ha abordado un estudio de campo a través de la recopilación de textos y empleo de documentos. Se han transcrito vídeos que tenían lugar en los informativos de Argentina en 1976. Se ha trabajado con periódicos de la época, testimonios de desaparecidos y con el Informe Final de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas.

- 2) Para el estudio narrativo se ha procedido a la elaboración de un guion y el análisis comparativo de dos películas (*La historia oficial* y *El secreto de sus ojos*) y, en lo referente al teatro, el análisis de *Cajas* (Capítulo 1 y 2)
- 3) El acto creativo se ha materializado en:
 - a. Una técnica propia, *Los 4 vacíos*, que se ha puesto en práctica a través de un grupo permanente (desde el curso 2015-2016)
 - b. Creación de un personaje: *Actriz al vacío*
 - c. La realización de la película *Moira*.

0.2.2.2 Fuentes

La evolución de esta investigación nos ha ido conduciendo a demostrar la necesidad de *vacío* en el trabajo actoral. Dada la complejidad de este término hemos transitado en un campo limítrofe entre disciplinas que tienen que ver con la cinematografía, la dramaturgia y la expresión corporal.

Dentro del cine hemos trabajado con los conceptos de realidad, verdad y representación unidos a un acercamiento hacia el periodo histórico (*Dictadura argentina*) y el trabajo del actor. Aspectos que quedan constatados en la parte empírica a través de nuestro trabajo en los rodajes de *Moira*, en el curso de *Los 4 vacíos* y en la creación del personaje *Actriz al vacío*.

Transitando por diversas disciplinas, esta investigación bebe de las siguientes fuentes:

Del teatro toma a Antonine Artaud (1938), Bertolt Brecht (1948), Jerzy Grotowsky (1976), y Eugenio Barba (1992).⁶

Las aportaciones de Alonso de Santos (1998) y José Luís García Barrientos (2007) son fundamentales ya que nos proporciona las herramientas necesarias para analizar la dramaturgia desde el punto de vista técnico.

En la escritura del guion cinematográfico extrae la sistematización de Syd Field

⁶ Las fechas que figuran al lado de cada fuente, corresponde a las publicaciones referidas al periodo que más influencia ejerce en esta investigación (obras, creaciones etc.)

(1995), Robert Mckee (2011) y Michael Chion (2001).

Bebe del estructuralismo con teóricos como Roland Barthes (1970) y finalmente se apoya en la teoría del texto apuntada por Jesús González Requena (2006), entre otros.

En la aproximación a la realidad y su representación tomamos a Theodor Adorno (1970) influyente, también, en el concepto de verdad junto a las ideas planteadas por Friedrich Nietzsche (1844).

En el ámbito corporal y de la danza tomamos a Émile Jaques- Dalcroze (1921), Petter Brook (1996) y Pina Bausch (1989).

Como consecuencia a las fuentes citadas, el Teatro Tyl Tyl (1995) centro de referencia y crecimiento fundamental para esta investigación, como venimos apuntando, por su cercanía en la formación desde la infancia hasta la edad adulta y su posterior acogida como profesional. Espacio vinculado a toda la parte empírica de esta investigación y precedente para la creación de un espacio propio.

Artaud, Barba, Grotowsky, Dalcroze y Brook se conforman como fuentes primordiales para este estudio, ya que de sus metodologías nacen recorridos elegidos y experimentados para la explicación de nuestro método.

Mackee y Chion aportan una organización y teorización sobre el torrente creativo de la escritura, originando preguntas que facilitan la estructuración en actos del guion *Moirá*.

En lo que respecta a la realidad y su representación Freud y Adorno otorgan una nueva dimensión en el análisis filmico. Barthes acerca una nueva mirada hacia cada fotograma.

A través del trabajo con el cuerpo mediante la obtención de nuevos títulos y estudios en el campo del entrenamiento personal, se lleva a lo intangible lo que no lo es: la emoción. Se realiza un adiestramiento de los impulsos para el cuidado físico en escena. Un actor juega con sus emociones y dentro del entrenamiento físico se trabaja el control dentro del descontrol de las mismas.

El trabajo pedagógico en el Teatro Tyl Tyl desde el año 2012 y la creación de un espacio propio donde poder seguir desarrollando la didáctica de técnicas

corporales y artísticas ha supuesto una vía de conocimiento muy importante para el desarrollo de esta investigación.

El guion y el posterior rodaje de *Moira* abre un camino a través del cual se concretan aspectos que acercan una forma de trabajar teatral al ámbito cinematográfico y viceversa. La intertextualidad en ambos campos sigue su proceso a través de la puesta en escena.

0.3 Estructura

Esta investigación se organiza en cuatro capítulos encabezados por una introducción y clausurados por unas conclusiones.

En el capítulo primero, **Representación y Realidad: Concepto de verdad**, se exponen modos que permitan conocer y utilizar de forma creativa la diferencia entre realidad y ficción, diferenciando entre cine y teatro. El estudio de Theodor Adorno y Alonso de Santos, así como el análisis general de una obra teatral de creación propia *Cajas* y dos largometrajes: *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) y *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) son fundamentales para el desarrollo de esta primera parte de nuestra investigación. Así mismo transitaremos por los conceptos de realidad, verdad, representación y reality show.

En el segundo capítulo, **Dictadura Argentina a través del cine**, se aborda el contexto histórico que enmarca el acto creativo. Se encuentra dividido en dos partes, por un lado el cine durante la dictadura y por el otro la representación de la dictadura en el cine a través del análisis de seis películas. También continuaremos con el análisis de la estructura interna y personajes de los films.

En el capítulo tercero, **Escritura cinematográfica como proceso vital**, presenta un interés particular dentro del conjunto de este trabajo: la creación cinematográfica desde la primera infancia y la importancia de ésta como un factor constitutivo del ser humano. Dentro este capítulo abordaremos el trabajo del actor con el personaje.

En el cuarto capítulo, **Del vacío a la creación**, se pone de manifiesto nuestra hipótesis: ante un momento social de crisis el arte puede facilitar salidas.

Incidimos en el desvelamiento de una técnica posible y aplicable a la vida cotidiana y de la escena: *Los 4 vacíos*.

Las **conclusiones** sirven como clausura a esta investigación en la que la combinación del estudio teórico y el trabajo de campo abren un camino a esta nueva técnica en el ámbito vital y metodológico.

Los **anexos** constituyen un eje fundamental que da forma a este estudio en el espacio y en el tiempo como proceso:

Anexo 1: Guion cinematográfico de *Moira*

Anexo 2: Guion teatral de *Cajas*

Anexo 3:

I) Memoria de las clases con Jorge Eines.

II) Diario *Above the skin*.

Anexo 4: Registros audiovisuales

- *Moira*: Escenas del pasado y teaser.
- Vídeos de *Actriz al vacío*
- Trailer *Cajas*
- *Los 4 vacíos* (Muestra y curso intensivo)
- Memoria de las clases con Jorge Eines

1. REPRESENTACIÓN Y REALIDAD: CONCEPTO DE VERDAD

1.1 Introducción

Con la presente investigación pretendemos defender la legitimidad de la reflexión en torno a una obra artística, fundamentada en la falta de evidencia que nos hace ser libres en la duda. Entendemos que el pensamiento y su fundamentación teórica en relación a la cultura y la sociedad nos hace libres justamente porque nos permite la interpretación desde nuestra subjetividad y la creación de nuestra narración de la realidad. Nada ni nadie puede inhibir este hecho porque el hecho real se subjetiva en lo narrado. Tomando como premisa las palabras de Theodor Adorno cuando señala que “Las obras de arte salen del mundo empírico y crean uno propio y contrapuesto como si también existiera” (1970:19), podemos afirmar que el arte construye otra realidad que existe solo desde la condición humana. El problema, como defiende Adorno, es la deshumanización de la sociedad.

El teatro y el cine son ‘una verdad que es mentira y una mentira que es verdad’⁷, con el propósito de explicarlo, sin desmerecer la profesionalidad con la que debe ejecutarse cada una de sus áreas, en este capítulo trabajaremos con la verdad en el arte como eje fundamental que rige nuestra investigación sobre el trabajo del actor enmarcado en un contexto traumático específico; dentro de ésta abordaremos los conceptos de realidad y representación. Posteriormente aportaremos una parte empírica: en el cine, a través del análisis de dos películas, y en el teatro, a partir del análisis y evolución de una obra propia.

1.2 La verdad en el arte

⁷ Frase perteneciente al periodo de nuestra formación en la técnica teatral en el Teatro Tyl Tyl y Hunter College y que se tomaba como premisa para preparar al actor y al espectador como partes fundamentales sin las que el Séptimo Arte y el Teatro no podrían existir.

“El arte es el lenguaje que habla del alma de las cosas que para ella significan el pan cotidiano, y que sólo puede obtener en esta forma.”
(Kandinsky, 1979: 105)

La subjetividad en el arte es lo que nos hace libres. La interpretación de las obras según la realidad que acompañe a nuestro momento vital introduce una bifurcación en la obra en cuestión. Esa falta de objetividad de la que hablábamos anteriormente, da lugar a una duda permanente y nos transporta a lo que mencionaba Adorno: “Nada de lo que está referido al arte es evidente” (1970: 19) . Es evidente aquello sobre lo que no cabe duda alguna. Adorno afirma que nada es indudable en el arte, de lo que se deriva que todo está sujeto a la duda dentro de él, o que todo está en duda porque el arte constituye una realidad aparte.

Pero si contraponemos a la esfera del arte la de la realidad ¿podríamos decir que la realidad es evidente?

La RAE, en la primera de sus entradas, define la realidad como: “existencia real y efectiva de algo”. Y al referirse al arte dice que “es la manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.”

¿Cómo se inscribe la realidad en el arte? según la RAE es “efectiva de algo” pero también debemos decir que el hecho real se transmite sólo si hay narración del mismo, porque el hecho real toma forma en el decir de la narración. Esa duda en el arte es lo que Roland Barthes denomina *verosimilitud*⁸. Barthes en su ensayo *Efecto de realidad* (1970), referencia fundamental para abordar el concepto de verdad, diferencia entre lo verosímil antiguo y el realismo moderno (nuevo verosímil) que está constituido por “lo concreto, la convivencia directa entre un referente y un significado” (1970: 99). El realismo del relato cobra sentido a partir de las reglas que rigen la cultura de la representación.

⁸ Verosimilitud- Cualidad de verosímil. Verosímil- Que tiene apariencia de verdadero. (RAE)

Abordando el carácter descriptivo de lo particular en el Arte, se puede hablar de lo que es considerado como real. Los detalles valorados como insignificantes aportan significado estructural al relato.

La narración ficcionada supedita lo real a la estructura; mientras que en el relato histórico, la concordancia con los hechos reales suponen su estructura. (Barthes, 1970).

Lo representado construye realidades que, dentro del ritual escénico, son tomadas como verdad y dentro de este código el realismo de cada relato cobra sentido. Si efectuamos una comparación con el juego dramático en la etapa infantil, sería cuando un niño al inventar una historia dice “vale que yo era un príncipe y tenía poderes”, y cobra sentido en su relato. Reglas que son aceptadas por emisores y receptores de relatos; es decir por actor y espectador.

Cine y Realidad:

Walter Benjamín en el *Arte en la reproductibilidad técnica* (1936 [1989]) incide en cómo los aspectos técnicos que tienen la fotografía o el cine hacen que pierda el *aura*.

Si realizamos una comparación entre cine y teatro vemos que este último mantiene el *aura* en su representación, los actores y el público se encuentran en el mismo lugar sin ninguna mediación técnica. Mientras que en el cine existen factores técnicos que separan la representación del espectador. Benjamín establece una interesante reflexión sobre esa manifestación que supone el arte haciendo referencia al cine y al teatro. A este respecto Ruíz Zamora señala que

“[...] el carácter técnico del cine resulta aún más subversivo, puesto que, entre la realidad y el espectador se interpone un mecanismo que, no sólo reconstruye mediáticamente esa realidad, sino que, al hacerlo, modifica sustancialmente la forma de mirar del propio espectador. Además, la interpretación de los actores frente a ese mecanismo sustrae a éstos de la inmediatez del público, abriéndose

de esa forma una perspectiva de distanciamiento en la que el aura de la interpretación teatral también desaparece. Así pues, la realidad que muestra el cine no sería sino el producto técnico de un montaje previo.” (2004: 43)

El hecho cinematográfico se repite del mismo. No cambia. Su realidad se repite cada vez. Sin embargo en el hecho teatral ninguna función se repite puesto que la realidad de los actores, el escenario, el equipo técnico, constituyen acontecimientos condicionados al contexto cambiante. Esta diferencia es un hecho, pero en lo que respecta a la realidad del espectador cambia en ambos, ya que ningún día es igual a otro y, en consecuencia, la película o la obra no tendrá ese carácter repetitivo.

Tomemos como ejemplo el caso de ‘A’, una niña de seis años, que cada vez que venía su abuelo a visitarla y durante los días posteriores a esta visita, pedía ver la película de “Matilda” (Danny DeVito, 1996), cada día de esa semana veía la película con su abuelo antes de irse a dormir, y cada día sus ganas por verla eran mayores y diferentes. La repetición no era tal porque la realidad perceptiva de la niña era cambiante. La identificación de un espectador con la ficción tiene innumerables motivaciones y la relación que se establece con la obra posee un número indeterminado de conexiones a través de las cuales el espectador (la niña “A” en este caso) resuelve cuestiones vitales que tienen que ver con su propio yo.

Son esclarecedoras las ideas de André Bazín, preocupado en encontrar el alma en los films, recogidas por Lourdes Esqueda Verano y Efrén Cuevas Álvarez:

“Un cine en continua evolución y diálogo con su tiempo, que tiene un ADN ontológicamente realista, pero que se vuelve necesariamente impuro al desplegarse a lo largo de su vida creativa.” (2012: 5)

El teórico defendía que lo único que separa al cine de la realidad es que lo que está proyectado en la pantalla no está existiendo de forma tangible en ese momento. No

olvidemos que para el teórico las producciones se encontraban inscritas y sujetas a su época.

Nos parece muy interesante el planteamiento que recoge Mercedes Miguel Borrás en relación al teórico y cineasta Mario Brenta: en el cine se da un lenguaje propio que se produce por la asociación de imágenes y que se encuentra enmarcado en la expresión del ser humano.

“Es a través del pensamiento icónico como se han comenzado a construir los conceptos sobre los cuales se ha construido el lenguaje hablado, es decir, haciendo una transposición de la cosa al concepto de la cosa; de lo particular a lo general.” (2015: 825)

El lenguaje icónico es innato mientras que el hablado se aprende; por todo ello se defiende que el lenguaje cinematográfico es el lenguaje de la realidad y ésta es producida por un proceso de simbolización y abstracción que se da en sus imágenes y que constituyen ese *protolenguaje* del que habla Mario Brenta. (Miguel Borrás, 2015)

No podemos cerrar esta reflexión sobre las relaciones que el cine establece con la realidad sin mencionar el término *proyección*⁹ que es equivalente entre la puesta en marcha de mecanismo técnico para la visión cinematográfica y la denominación de un proceso psicológico de traslado de las percepciones personales hacia otros sujetos.

⁹ **Proyección** Del lat. *proiectio*, *-ōnis*: 1. f. Acción y efecto de proyectar. 2. f. Imagen que por medio de un foco luminoso se fija temporalmente sobre una superficie plana. 3. f. En el psicoanálisis, atribución a otra persona de los defectos o intenciones que alguien no quiere reconocer en sí mismo. 4. f. Resonancia o alcance de un hecho o de las cualidades de una persona. Un acontecimiento de proyección internacional. 5. f. Geom. Línea o figura que resulta, en una superficie, de proyectar en ella todos los puntos de una línea, una figura o un sólido. (RAE)

1.2.1 Verdad

El concepto de Verdad ha sido y es un tema muy presente en las reflexiones de filósofos y teóricos del arte. Desde Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger hasta Theodor Adorno y Hans-Georg Gadamer. La verdad está referida a un hecho y su condición incontestable que lo hace verdadero. El concepto es diferente en el arte, pero en ambas esferas (realidad y arte) se produce ese carácter incontestable.

En su ensayo *Diálogo entre Gadamer y Adorno entorno a una definición de Arte*, Florencia Abadi (2002) establece un diálogo imaginario entre Adorno y Gadamer del que podemos extraer dos interesantes ideas para nuestra investigación.

a) Para Adorno en el arte la objetividad y la verdad se funden:

“El contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. Al reclamar una solución, el enigma remite al contenido de verdad. Las obras de arte esperan ser interpretadas, si no existiera nada que interpretar borraría la línea que demarca el arte” (Adorno, 1970: 221)

Esa necesidad de interpretación de la obra para producir verdad no supone el objetivo que tiene el artista en el inicio de su creación, ya que la subjetividad es quien rige y da esa libertad para cada obra.

b) Gadamer vincula ‘fiesta’, ‘juego’ y ‘símbolo’ como tres categorías que definen el arte y, en consecuencia, éste se ve asociado a la verdad y el conocimiento.

Toda obra artística busca una estética aunque ésta no sea su finalidad. Peter Bürger (1994) se pregunta si existe un sentido para hablar de la *Verdad estética*. Haciendo referencia a ese estado puro del concepto, Bürger señala que la búsqueda de la verdad se encuentra en la esencia de las cosas y no en su apariencia visual. El

verdadero artista sabe introducirse en las profundidades de los reflejos del mundo para hallar el carácter esencial de las cosas.

Como podemos observar a través de los teóricos referidos anteriormente, la verdad es un concepto muy amplio que en cada obra artística radica de manera diferente. Pongamos algunos ejemplos que nos ayuden a reflexionar sobre el tema:

¿Cuál sería la Verdad en *La última cena* de Leonardo Da Vinci?: ¿la narración devenida de la religión?, ¿el espacio donde se contextualiza dicha cena?, ¿la verdad en las proporciones técnicas que da a sus comensales?.

En *La flauta mágica*, ópera de Mozart que fue estrenada dos meses antes de morir, Tamino entra en el reino de la noche al ser perseguido por una serpiente. Hecho que nos podría llevar a asociarlo con la salud del autor. Por tanto, ¿la *verdad* estaría en el trasfondo de la relación entre Tamino y la Reina de la noche?.

La casa de Bernarda Alba, obra teatral que escribió Lorca en 1936, a comienzos de la Guerra Civil española, refleja las características de una España profunda en la que la mujer quedaba relegada y oculta. Podríamos asociar la verdad al ocultamiento y el luto de estas seis mujeres con la condición homosexual del propio autor y su necesidad de esconderse para sobrevivir.

En el guion de *Moira*, obra objeto de estudio e investigación de nuestro trabajo, la verdad reside en el contexto histórico narrado, para ello se sirve de relaciones y personajes ficcionados que reflejan diversos colectivos sociales, y en el hecho de que parte de los actores y equipo técnico habían vivido el contexto histórico. El objetivo de buscar personajes con los que el espectador pudiera identificarse fue vincular la realidad con la narración.

1.2.2 Reality shows: una realidad inherente en el arte

Detenemos nuestra atención en el Reality Show dado que es un ejemplo de una realidad inherente en nuestra sociedad representada a través de un medio de comunicación. Esto nos permite abrir caminos hacia la verdad en nuestra obra objeto de estudio: *Moira*.

En 1873 Friedrich Nietzsche, uno de los pensadores más influyentes de nuestra cultura, planteaba una interesante reflexión acerca de la verdad en el arte, que nos sitúa en el epicentro de nuestra propuesta, ya que nos ayudan a entender la falsa inclusión de la verdad en la sociedad espectacular. Nietzsche habla de que la verdad y la mentira en el intelecto resulta lamentable, sombrío, estéril y arbitrario. Se produce a través de éste un egocentrismo en estado puro en el que el ser humano espera que todas las miradas del universo estén centradas en él. Para el filósofo este hecho da falso poder al intelecto de los seres humanos por ser más “desdichados, delicados y efímeros”. Ese endiosamiento que obtenemos a partir del sentimiento de pertenencia a un conocimiento especial y privilegiado, en definitiva superior al de otros seres vivos, es lo que nos hace vulnerables al engaño del valor existencial. “El intelecto, como un medio para la conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas primordiales en la ficción” (Nietzsche, 1873: 3)

Las ideas de Nietzsche sin duda podrían pertenecer al momento actual ya que la existencia humana se inclina hacia lo que él denominaba “Arte de la ficción” a través de la superficialidad, la hipocresía, la necesidad de superioridad por oposición a esa búsqueda de la verdad en su estado puro. De este modo llega a nosotros la *era del Reality Show*.

“En vista de cómo ha degenerado la realidad, la inevitable esencia afirmativa del arte se ha vuelto insoportable. El arte ha de dirigir sus ataques contra lo que promete su propio concepto, de modo que se vuelve incierto hasta en sus fibras más íntimas.” (Adorno, 1970: 20)

Esta afirmación de Adorno, vista casi medio siglo después, nos aproxima hacia los *Reality Show*. ¿Es el Reality Show una obra de arte?. Nuestra respuesta inmediata (quizá provocada por el miedo que produce pensar que esto llegue a ser considerado como tal) nos lleva a negarlo. No obstante si reflexionamos, lo aislamos de nuestros prejuicios y lo aplicamos a esa degeneración de la realidad mencionada por Adorno, podemos observar la estrecha relación que existe entre esta Realidad (Reality) y Arte (Show). En nuestra sociedad actual existe cierta

obsesión por lo cuántico que supedita la apreciación última a consideraciones de medida (económica o de otra índole) en relación a la obra artística; el *cuánto* supera el *cómo*.

De este modo podríamos tomar a los *Reality Show* como “Arte de Realidad”. A saber: se toman escenas de la vida privada de las personas y se crean del modo más “realista” posible para atrapar la atención del espectador desde su identificación. Y lo que muestra la realidad es la imagen más cruda y menos artística de una realidad social pues no existe mediación simbólica sublimada de la misma.

Pongamos como ejemplo el *Reality Show Supervivientes*¹⁰. En él varios sujetos con cierta proyección mediática (‘personajes del corazón’), conocidos por sus relaciones sentimentales con famosos o por programas especializados en ‘emparejar personas’¹¹ son llevados a una isla en donde tienen que luchar para sobrevivir (comer, beber, dormir, resguardarse de la lluvia). La realidad de este programa se torna confusa al no ser verdaderos supervivientes de la vida cotidiana, aunque sí lo son en el mundo del ‘corazón’. Luchan por mantener su fama. Esa es su supervivencia y por tanto su realidad. La ‘obra de arte’ en este caso reside en lo que mencionábamos más arriba con la supremacía del *cuánto* sobre el *cómo*, en la creación de un programa con cuantiosos medios económicos y materiales (*cuánto*) para que todo eso sea posible sobre la calidad en su contenido (*cómo*). Además de los innumerables puntos de *proyección* para el espectador medio, existe el de ver en situaciones límite de supervivencia a personajes mediáticos con una supuesta vida desahogada.

El arte, nos dice Wassily Kandisky, está vinculado al alma y en consecuencia cuando el alma humana viva una vida más intensa el arte revivirá.

“El lazo que une el arte y el alma permanece como anestesiado. Sin embargo, esta situación no tarda en ser vengada: el artista y el espectador (que dialogan con el lenguaje del espíritu) ya no se comprenden, y éste último vuelve la espalda al primero o le considera como un ilusionista cuya habilidad y capacidad de

¹⁰ Programa emitido durante el verano de 2016 en el canal de televisión *Telecinco*.

¹¹ Realities como *Mujeres y hombres y viceversa* (2008-prosigue en la actualidad) o *Gandía shore* (2012-2013)

invención admira.” (Kandinsky, (1911 [1979]) : 105)

Lo que plantea Kandisky es el *Principio de Necesidad Interior*, que expone tres puntos fundamentales:

1. Todo artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad).
2. Todo artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que le es propio a esa época (elemento del estilo, como valor interno, constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje de la nación, mientras ésta exista como tal).
3. Todo artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que le es propio al arte en general (lo pura y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cada nación y de cada época y que no conoce ni el espacio ni el tiempo). Esto es el *Principio de Necesidad Interior*.

En los Reality Show podemos apreciar la degeneración de nuestra sociedad en un voyerismo que reduce nuestra potencialidad humana a una pasividad animal de características casi pornográficas muy alejada del alma de Kandinsky o la teoría estética de Adorno.

¿Podemos decir, entonces, que son obras de arte? ¿Se provoca una realidad? ¿Refleja esta realidad televisada la existencia real y efectiva de algo? Y en caso de ser así ¿de qué realidad se trata?

No hay una sola respuesta ya que se crean narraciones diferentes para nutrir una única realidad centrada en el deseo de unos sujetos que aspiran a ser famosos y ésta sí que es una verdad ligada al mundo cuántico del dinero y el reconocimiento vacío del “porque sí y porque yo lo valgo”, sin saber cuáles son los valores singulares que se aportan al colectivo de la humanidad estando en el lugar del aparente reconocimiento.

Por tanto y volviendo a la teoría de Adorno:

“La definición de lo que sea el arte siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, sólo adquiriendo legitimidad por aquello que ha llegado a ser y, más aún, por aquello que quiere ser y quizá pueda ser.” (1970: 21)

Llegados a este punto, nos atrevemos a afirmar que ese *principio de necesidad interior* del que habla Kandinsky, se da cuando la verdad se muestra en su estado más puro: la obra de Federico García Lorca fue incomprendida entonces, pero trascendió la época en que fue creada.

La legitimidad radica en su propio ser como obra de arte que inaugura otra realidad.

1.3 Representar la realidad a través del teatro y el cine

La creatividad es la herramienta que textualiza la realidad para construir una representación colectiva en la que, a través de los textos artísticos, se activa el imaginario y se producen bifurcaciones que lo enriquecen individual y colectivamente dando una explicación narrativa de la realidad.

Transitar los parámetros que estructuran la representación teatral y cinematográfica nos ayudará a esclarecer nuestro objeto de estudio cuya finalidad última es la creación de un film pero cuyo punto de partida se encuentra en un estudio teatral y un guion.

Es por eso que la intertextualidad está implícita en la recreación de esa realidad objeto de nuestra investigación, en la que el teatro y el cine, y los textos orales y escritos generados en su interrelación se funden entre sí hacia el encuentro con la verdad.

Los orígenes de este término se hallan en el filólogo ruso Mijail Batjín (1929) quien, a través de su concepto *dialogismo*¹², definía que un texto es un cruce de caminos en el que se dan cita estructuras textuales de distinta procedencia, que pueden ser conscientes o inconscientes, y que son productos de otros textos. Defendía el teórico, la existencia de un diálogo en el que el emisor para poder adquirir su función portadora de información, ha tenido que ejercer la función de receptor con otros emisores.

¹² Introducido por primera vez en 1929 en *Problemas de la poética de Dostoievski*.

Partiendo del *dialogismo* de Bajtin, la filósofa y lingüista Julia Kristeva en 1969 acota el término *intertextualidad* señalando que cualquier texto siempre está conformado por distintas voces. Un instrumento translingüístico, la transposición de uno o más sistemas de signos a otro. Para Kristeva el texto es un mosaico de citas, un palimpsesto de huellas, donde se pueden reconocer otros textos.

Jorge Luis Borges ponía en boca de uno de sus personajes: *ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas* (2005)

A través de nuestro estudio defendemos la existencia de una intertextualidad entre el hecho teatral y cinematográfico. Ambos construyen realidades a través de su representación.

Cuando hablamos de intertextualidad entre los textos cinematográficos y teatrales nos referimos a la influencia de un contexto para su creación y la comprensión posterior del discurso.

En el presente trabajo queremos hablar de una relación a través de un mismo método de trabajo interpretativo con los actores. Nuestra idea es llevar la forma de trabajo del ámbito teatral al cine y para ello nos serviremos de una técnica propia, de la que hablaremos en el capítulo cuatro: *Los 4 vacíos*.

Este proceso nos ha permitido crear textos teatrales y cinematográficos como experiencias físicas en las que todo lo que aparece se convierte en acto, emoción, sensación, sorpresa, latido, llanto, risa, ilusión.

1.3.1 En el teatro

Al escribir estamos propalando una intimidad: la de nuestra propia creación. Al representarla la materializamos y la comunicamos de un modo visual en el que imaginación, intelecto y escritura se plasman en los cuerpos y en las imágenes a las que dan vida los actores a través de los personajes. Coincidimos por tanto con el dramaturgo Alonso de Santos, uno de los referentes que tomaremos para el análisis teatral, cuando señala:

“El autor, pues, debe expresarse a partir de aquello que conecta más profundamente con sus experiencias íntimas, con su temperamento...” (1999: 83)

En 1919 Meyerhold (precedente de Bertolt Brecht) criticó la forma de representación teatral naturalista de Konstantín Stanislavski y propuso a través de su teoría *Biomecánica*¹³ romper con los aspectos psicológicos del actor sustituyéndolos por un actor funcional en el que el espacio no era el del teatro tradicional que se había considerado hasta el momento¹⁴. Meyerhold entendía al público inteligente y crítico. Esta concepción del público constituyó un eje fundamental en la obra Brechtiana y sus continuadores, posibilitando un teatro político en el que el subtexto eclipsa al texto. También es interesante la concepción de la figura del actor como representante de un colectivo más amplio con funciones sociales.

Yamila Volnovich¹⁵ analiza el teatro en relación con la política, centrándose en Walter Benjamín y Bertold Brecht. Señala que las ideas planteadas por Brecht suponen un material fundamental para el análisis de la representación teatral de la realidad.

La nueva concepción de la obra teatral se encuentra recogida en las ideas de Volnovich:

“Lo que influyó de los constructivistas en Brecht no fue solamente el optimismo político que veía en los nuevos espectadores proletarios un público consciente y activo, sino también la construcción de un modo de representación que pusiera en escena la disolución del individuo en favor de una unidad trascendente, oponiendo al humanismo de corte burgués y psicológico una serie de posiciones funcionales dentro de la estructura social.”

¹³ Incidiremos con más detalle en la Biomecánica de Meyerhold en el capítulo 4.

¹⁴ Estamos hablando del escenario a la italiana- aquel en el que el público y actores están separados por la boca de la escena y el telón que la cierra. (Diccionario Akal, 2007:286 286)

¹⁵ No hemos podido citar el año de este ensayo, ya que no figura en el documento ni tampoco en otras fuentes.

Queremos subrayar a nivel teórico la forma en la cual vamos a analizar una obra teatral propia que supuso el germen que nos ha llevado al análisis de la realidad en el cine y, más concretamente, a la creación de un guion que parte de un estudio teatral previo.

Escritura, dicción y ficción dramática:

Para analizar una obra teatral partimos de que el drama es común a las dos manifestaciones concretas del teatro: el espectáculo y la obra dramática.

“El texto dramático es el objeto teórico que permite delimitar en la obra el drama que contiene.” (García Barrientos, 2007:42)

La escritura dramática se pone de manifiesto en la puesta en escena y a través de la estructura textual del drama, que es común al texto y la obra dramática. Radica en la superposición de dos subtextos nítidamente diferenciados, tanto por su forma como por su función [...] diálogo y didascalía. (2007: 42)

Según García Barrientos esas didascalías se dividen en:

- 1- Personales
- 2- Espaciales
- 3- Temporales
- 4- Sonoras

En lo que respecta a la dicción dramática Barrientos defiende que “el destino teatral del drama implica la orientación oral del diálogo dramático, cuya condición mínima será que, aunque haya sido escrito previamente, pueda ser dicho” (2007: 53)

El estilo y funciones del diálogo se enmarcan de la siguiente manera:

- a) Dramática: Esta función coloca al diálogo como forma de acción entre los personajes.
- b) Caracterizadora: Orienta al público a construir el carácter de los personajes.

c) Diegética: Es la información que se proporciona al público sobre los antecedentes de la trama.

La estructura que se da en las acciones puede definirse como una estructura cerrada, según *La poética* de Aristóteles, ya que presenta un planteamiento y un nudo que lleva a la catarsis de uno de los personajes y, por tanto, a una catástrofe final.

Haciendo referencia a la tridimensionalidad en el drama, (en *Cajas* obra que analizaremos en este capítulo) encontramos la siguiente división:

- 1) Drama de acción: Es un drama en el que “la composición de los hechos” es el elemento central.
- 2) Drama de personaje: Las acciones derivan del personaje.
- 3) Drama de ambiente: la ambientación histórica pasa a tomar un primer plano.

Tiempo:

“El teatro necesita del tiempo y del espacio para existir”

(García Barrientos, 2007: 81)

- 1 El tiempo diegético: Plano temporal que abarca la totalidad del contenido, tanto de los sucesos mostrados como de los referidos.
- 2 El tiempo escénico: Es el tiempo representante y pragmático del teatro, tiempo real o realmente vivido por los actores y espectadores en el transcurso de la representación.
- 3 El tiempo dramático: El tiempo dramático puede definirse como el cociente del tiempo diegético y el escénico.

Una obra teatral puede estar dividida en escenas temporales y nexos temporales. Las escenas son las que llevan la historia, y los nexos temporales se asocian con una suspensión temporal que consiste en una detención del tiempo ficticio de la

fábula.

Espacio:

Si entendemos por espacio “una categoría pertinente y fundamental para el estudio del modo dramático de representación [...] El espacio es el integrante esencial de la representación teatral, a la vez representante y representado” (2007: 121); distinguiremos, pues, tres planos diferentes:

- 2 Espacio diegético o argumental: Conjunto de lugares ficticios que intervienen o aparecen en el argumento de la obra.
- 3 Espacio escénico: Corresponde al espacio teatral representante.
- 4 Espacio dramático: Es la forma de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación.

En lo referente a la estructura espacial del drama se puede hablar de: espacio único y espacios múltiples. Si se analizan los grados de representación del espacio, se puede distinguir:

4. Espacio patente: El espacio en el que se representa la acción dramática.
5. Espacio latente: Es el espacio contiguo al espacio patente.
6. Espacio ausente: Se aleja del núcleo central de la teatralidad y se aproxima al modo narrativo puramente literario o verbal, de representación.

Personaje

Definimos como personaje a cada uno de los seres humanos sobrenaturales o simbólicos, que toman parte en la acción ficticia de la obra o del espectáculo. Los personajes se manifiestan a través de los distintos papeles, que son representados por los actores. (Gómez, García; 2007)

En relación a la explicación del por qué de un personaje y al cómo surge es interesante mencionar a Luigi Pirandello, que expresaba lo siguiente:

“¿Qué autor podrá decir jamás cómo y por qué un personaje le nació de la fantasía? El misterio de la creación artística es el misterio mismo de la creación natural.” (Luigi Pirandello. Obras escogidas.)

¿Por qué somos quienes somos y cómo nos formamos?, Esta pregunta, que se podría categorizar en una cuestión existencialista del ser humano, está constantemente en nuestras vidas y la respuesta es diferente a medida que vamos evolucionando con el paso del tiempo. Al crear un personaje, estamos planteando en otra dimensión, la misma pregunta. Un autor crea un personaje para dar vida a una historia.

1.3.2 En el cine

Entendiendo el cine como un acto comunicativo, podemos diagramar la comunicación cinematográfica del siguiente modo: el cineasta (emisor) envía un mensaje (película) al espectador (receptor), cada uno de estos tres elementos se ve afectado por la realidad en el momento de la representación (realidad en la que se produce el rodaje), de lo representado (realidad rodada que puede coincidir o no con el momento de la representación) y realidad pertinente al propio rodaje y sus incidencias.

Siegfried Kracauer y André Bazín, cuyas teorías han sido objeto de múltiples estudios y debates, son una referencia imprescindible para hablar de las relaciones que el cine establece con la realidad.

En la reproducción de una realidad en el cine, nos vamos a remitir a Kracauer, quien analizó el conflicto que suscitaba el cine con la realidad para asociarlo a las producciones cinematográficas que se dieron durante el fascismo en Italia y Alemania.

“Para mantener el sistema totalitario en el poder tenían que presentarlo como vida real y puesto que en cine la representación auténtica de la realidad está reservada a la toma de los noticieros, los nazis [...] se veían forzados a componer con ellos sus películas ficticias de guerra.” (Kracauer, 1947: 286).

En este caso podríamos decir que la realidad se encuentra inscrita en una representación ficcionada de los hechos reales.

Tomando la influencia del cine en momentos históricos tan relevantes como el fascismo alemán e italiano podemos afirmar que el cine guarda una estrecha relación con la historia, como señala Mercedes Miguel Borrás (2013) “El cine deja impresas en sus imágenes las huellas del pasado, puede mostrar censuras, omisiones”.

Kracauer hace mención a un Nuevo Realismo caracterizado por la representación de unos hechos con el objetivo de no implicarse y admitir la resignación ante lo que se cuenta en la pantalla.

En *volver a la esencia del cine* Mercedes Miguel Borrás reflexiona sobre el cine como huella de la realidad:

“En de Caligari a Hitler (1947), Siegfried Krakauer planteaba un problema crucial: dado que el cine permite acceder al conocimiento del mundo ¿cómo le afecta la expresividad? El problema, decía André Bazin (1959) es que es índice (señala) y es icono (simboliza); su esencia es ser huella, certifica la realidad, da carta de naturaleza al pasado; pero la realidad en la que se sustenta el mundo no es empírica, la cámara esta condicionada por la intencionalidad del sujeto” (2013: 35)

Del estudio de este teórico podemos afirmar que la presión del entorno y las leyes culturales que lo enmarcan implantan nuevas formas para construir realidades.

“Es en la naturaleza del cine –inmersa en la paradoja- en la que podemos encontrar dónde radica su capacidad para reflejar la verdad. Un artefacto técnico (cámara) se interpone entre la realidad (referente) y su representación (texto)” (Miguel Borrás, 2015: 4)

Dada esta relación entre cine e historia, establecemos que uno de los principales objetivos del cine es la representación social.

Extrayendo lo social del concepto representación, volvamos a nuestra hipótesis de partida: *El vértigo ante la vivencia, provocada por un futuro incierto, halla su equivalencia en el acto creador*¹⁶.

“En la medida en que el cine es apto para reproducir sistemas de representación o de articulación social se puede decir que ha tomado el relevo de los grandes relatos míticos.” (Aumont, Marie, Bergala, Vernet; 2008: 98)

Tomando el carácter mítico del hecho cinematográfico nos parece fundamental lo que propone Roland Barthes acerca del *mito* (1980): es un habla caracterizado por su caducidad ya que el ser humano es quien lo hace real. No obstante consideramos que una película puede tener una pizca de eternidad que se ve mitificado por la perpetuidad de su imagen en el tiempo y en la historia. El mito es una forma y una significación que la historia toma para hacer visible aspectos de una sociedad o momento determinado. Por tanto podemos definir el cine como un mito que hace historia y que crea un habla en sí mismo.

Para el análisis del film partimos de que el drama tiene un carácter tridimensional y, al igual que sucede en el teatro, es común a su obra y producción.

Consideramos necesario exponer los elementos que intervienen en la construcción

¹⁶ El vértigo de lo vivido en una situación histórica y política determinada.

de un film, aunque algunos de ellos serán fundamentados empíricamente en el capítulo 2:

Tema

El eje fundamental que rige su acción dramática.

Sinopsis

Constituye el inicio desde el que situamos al lector en la temática de la película, describiendo las acciones más importantes

Personajes

Seres actantes que desarrollan la acción dramática y que se estudian según su tipología, la función que ejercen en el conjunto de la película y qué les define individualmente fuera del conjunto.

Trama

La trama puede definirse como un conjunto ordenado de acontecimientos que se mueven en la acción dramática, pero, como afirma Aristóteles en su *Poética*, la trama es una imitación de la acción y no de la vida. Un texto artístico estará formado por acciones dramáticas que nos introducen en un conflicto.

Consideramos que la importancia de la acción en la trama está muy relacionada con la forma de construcción de una obra teatral:

“La esencia de lo dramático estará conformada, pues, no por hechos normales y cotidianos de la vida reproducidos en escena, sino por elementos puestos en conflicto que den lugar a una acción, y que ésta, por su naturaleza, despierte una respuesta emocional en el personaje” (Alonso, Santos1998: 102.)

Estructura Narrativa

- Acto I: Planteamiento
El planteamiento es la parte de un texto filmico que consiste en la presentación de los personajes principales, el espacio de la narración y su tiempo; así como también los sucesos que desencadenan la acción principal.
- Acto II: Confrontación
Lugar en el que el personaje principal se encuentra con obstáculos para cumplir su objetivo. Se desarrollan las tramas secundarias.
- Acto III: Resolución
Desenlace en el que el protagonista ha alcanzado, o no, sus objetivos a través de la superación o derrota de sus obstáculos.

Estructura interna

La estructura interna refiere a esos elementos interrelacionados, pero independientes, que tienen una cohesión interna.

- Imaginario:
 - Proceso de identificación que los actores tienen con los personajes que interpretan.
 - Secuencia de pensamiento que tienen los personajes principales o secundarios en relación al eje de la acción dramática.
 - Identificación que el espectador tiene con los personajes del film.
- Realidad: Contexto histórico representado. En este apartado entran en funcionamiento los conceptos de representación y realidad que constituyen el contexto histórico.
- Los sentidos: Lo que no se dice se muestra a través de imágenes, interrelacionando sus sentidos donde juega un importante papel lo simbólico.

...

Las similitudes y diferencias que se encuentran en los parámetros que intervienen en el análisis teatral y cinematográfico dependen de nuestro propio proceso de creación y la distancia temporal producida entre ambos. Hemos querido mantener un reflejo fiel de ambos procesos para ver su evolución. Con este propósito analizamos una obra de teatro *Cajas* y dos películas *La historia oficial* y *El secreto de sus ojos*.

Mientras que *Cajas*, fue una creación propia y analizamos la escritura- que comenzó en la última escena a partir de la cual surgieron los personajes, su relación y la trama- en *La historia oficial* y *El secreto de sus ojos* nos centramos en el análisis teórico de los textos como proceso que nos permite acceder a la creación propia posterior. Ambos análisis suponen el antecedente al guion que acompaña a nuestra investigación: *Moira*.

1.4 Fundamentación empírica: análisis teatral

Para analizar la creación dramática en el teatro vamos a tomar como ejemplo una obra teatral que supuso el antecedente para el conjunto que envuelve esta investigación: la escritura y puesta en escena de la obra teatral *Cajas* (Anexo 2: 283), escrita en 2011¹⁷.

Al igual que sucede con nuestra creación cinematográfica *Moira*, la idea de *Cajas* surge de la misma realidad histórica (la dictadura argentina de 1976) observada y estudiada a través de experiencias transmitidas. En este caso la dramaturgia no se centra en el pasado si no únicamente en cómo afecta dicho pasado al presente de una relación de pareja.

En el caso de *Cajas* surgen dos vías en el proceso creativo a partir de la idea inicial mencionada (una realidad histórica):

- a) Creación de un tejido dramático histórico, que se encuentra en muchas de las escenas como subtexto o trama subyacente, ya que no está materializado en lenguaje sino a través de las acciones dramáticas y en la construcción de

¹⁷ Por la autora que presenta este trabajo.

los personajes.

- b) Creación de unas relaciones entre personajes que tejen y entrelazan las ‘cajas’ que forman sus vidas, en conexión directa con la caja más grande: la situación histórica y colectiva en la que se inscriben.

Al componer y entrelazar la historia individual de cada personaje: sus antecedentes, las ‘circunstancias dadas’ (en el sentido más stanivslaskiano del concepto¹⁸), con una realidad histórica, la ficción se torna difícil. Así mismo la inventiva se encuentra acotada en una parcela en la que el rigor, la documentación y el respeto hacia los que han vivido esa historia ha de ser más importante que el propio texto. En consecuencia, *Cajas* surge de una necesidad y un impulso por contar una historia en la que el aprendizaje en las diferentes áreas actúa como motor de la misma.

Para situarnos sobre el tema de esta obra, realizaremos una breve sinopsis de la misma:

Laura es una joven que ha tenido una infancia marcada por la desaparición y tortura de sus padres durante la dictadura argentina de 1976. Laura estuvo en manos de militares hasta que su abuela (madre de la plaza de mayo) la encuentra y juntas se van a vivir a España, lugar en el que pasa su infancia y adolescencia.

Actualmente Laura, licenciada en historia, vive en New York, lugar al que ha llegado hace tres años. Con el pretexto de la beca Fulbright, obtenida para cursar su máster de Sociología en Hunter College, Laura cumplirá su verdadero objetivo: dar con uno de los asesores norteamericanos del gobierno argentino durante la dictadura de 1976. Su objetivo la conduce a un inesperado encuentro con el amor,

¹⁸ Circunstancias dadas: “Es la fábula de la obra, sus hechos, sucesos, época, tiempo y lugar de acción, condiciones de vida, nuestro concepto de la obra como actores y directores, lo que añadimos de nosotros mismos, el movimiento, la puesta en escena, los trajes, la iluminación, los ruidos y sonidos y todo aquello que se propone a los actores tener en cuenta durante su creación” (Stanivslaski, 2003, *El trabajo del actor sobre sí mismo.*)

al conocer al hijo de este asesor, Adam, un fotógrafo que vive con su familia en Manhattan. Ambos se enamoran, pero la relación con la familia de Adam no es buena. Juntos emprenden una vida en común pero el pasado teñirá sus vidas al enfermar repentinamente el padre de Adam.

A continuación procedemos a analizar los puntos abordados en la parte teórica:

1.4.1 Escritura, dicción y ficción dramática: *Cajas*

Cajas es un montaje teatral en el que texto y acción se manifiestan en su puesta en escena. El drama que contiene esta obra son las emociones de todos y cada uno de los personajes: su pasado, su presente y su historia; elementos que se ven reflejados en el texto. Cuando hablamos de escritura dramática y de cómo ésta se pone de manifiesto en la puesta en escena, no significa que los textos sean explicativos de la acción. Son elementos concretos que aclaran la acción y no la explican.

Véase pues, un fragmento de la escena I (Anexo 2: 283), construida alrededor de lo que los personajes no se atreven a decir.

Adam tiene celos de un amigo de ambos, John. Lo que los personajes no se atreven a decir lo muestran sus acciones, convención que en el drama es la acotación. Es decir, cuando Adam pregunta si van a comprar los muebles en realidad no quiere que Laura se encuentre con John; muestra la ansiedad a través de la acción: come compulsivamente.

Laura se acaba de mudar para vivir junto a Adam en su piso. Este fragmento corresponde a la cena que Adam ha preparado para Laura como bienvenida.

[...]

Adam

(Se ríe orgulloso)

No, no las he comprado, las he hecho yo. La masa de las otras no me gusta, tienen

que tener la carne justa y jugosa, bien picadita. Mi padre me enseñó a hacerlas hace años.

(Laura deja la empanada en el plato, da un sorbo al vaso y se levanta hacia el lado izquierdo del escenario, busca algo en las cajas)

Laura

Ah! por cierto, recuérdame que mañana tengo que devolverle las llaves a John.

(Laura saca una crema de la caja y se limpia las manos con energía)

Adam

¿Mañana íbamos a comprar los muebles no?, yo por la tarde trabajo.

(Come compulsivamente)

Siguiendo la división de las acotaciones en la escena anterior (expuestas en el epígrafe 1.3.1)

a) Personales.

Adam (se ríe orgulloso)

b) Espaciales.

Laura deja la empanada en el plato, da un sorbo al vaso y **se levanta hacia el lado izquierdo del escenario, busca algo en las cajas.**

c) Temporales.

Laura mira Adam, ambos entrecruzan una **fugaz** mirada.

d) Sonoras.

Laura saca una crema de la caja y se limpia las manos con **energía** (con sonido)

Si observamos el orden general que plantea una obra dramática, situación, suceso y acción, veremos cómo nuestro texto ofrece una variante a dicho planteamiento:

- Situación inicial: Laura y Adam van a comenzar a vivir juntos.
- Suceso: Enfermedad y muerte del padre de Adam.
- Acción: Falta de apoyo a Adam por parte de Laura. Dificultad de Laura para decidir.
- Situación final modificada: Ruptura de la relación entre Adam y Laura.
Marcha de Laura.

Siguiendo la *poética* de Aristóteles, presenta un planteamiento (pareja que comienza una vida en común) y un nudo (muerte del padre) que lleva a la catarsis de uno de los personajes y, por tanto, a una catástrofe final (ruptura y descubrimiento del pasado de Laura). Esta obra está escrita en un acto y dividida en siete escenas.

Cajas podría definirse como un drama capaz de acoger una tridimensionalidad patente:

- a) Drama de acción: En este caso la muerte del padre sería el elemento sustentador en torno al cual se sostiene la acción.
- b) 2) Drama de personaje: Sería el caso de Laura. Es el que tiene más relevancia, ya que los sentimientos y las emociones de su personaje cobran una importancia extrema en la sucesión de las acciones. Son el por qué y el para qué de las mismas.
- c) Drama de ambiente: Es el caso de la última escena de la obra; en la que la dictadura argentina de 1976 pasa a un primer término en la acción dramática.

Tiempo:

Este espectáculo sigue un orden cronológico en el que las escenas se suceden de un modo continuo, progresivo e irreversible.

- a) El tiempo diegético: abarca desde la desaparición de los padres de Laura, ya que esto está patente en su personalidad y en sus objetivos hasta el final de la obra.
- b) El tiempo escénico: El tiempo escénico de Cajas es 40 minutos.¹⁹
- c) El tiempo dramático: En este caso el tiempo de la acción dramática es una semana. Tiempo en el que transcurre la acción en relación con lo representado ante el público.

En este caso los nexos temporales se plasman en las acciones que los actores llevan a cabo cuando entra la música y mueven la escenografía. El tiempo de la escena se suspende, y da paso a movimientos lentos y claramente identificables por el espectador.

Al hablar de la frecuencia podemos mencionar la construcción interactiva en la que se representa una sola vez lo que ya ha ocurrido varias veces en la obra. En este caso es la discusión final entre Adam y Laura; cuyo ejemplo se da a continuación en un fragmento de la escena VIII (Anexo 2: 283) :

Escena que da cierre a esta obra en un acto, en la que la joven pareja discute por el dolor que les produce estar juntos. En el caso de Laura por vivir, a través de Adam y su familia, la desaparición de sus padres y en el caso de Adam por la necesidad de otro presente junto a su pareja. Pasado y presente se unen para dar fin a su relación.

Laura

Adam, lo hemos hablado muchas veces. Esto ya no va a ningún sitio. Me hace daño

¹⁹ El tiempo escénico fue medido en el Teatro Tyl Tyl de Navacalcarero, el día 18 de Noviembre del 2011 a las 22h. Su duración exacta fue de 44 minutos.

estar contigo, me hace daño verte cada mañana...

(Adam se levanta y se pone frente a Laura, ésta sigue con su neceser, no le mira.
Aunque puede sentir su respiración agitada cerca de su frente)

Adam

¿No crees que eso lo podrías haber dicho antes? Antes de que cambiara toda mi vida por estar contigo, antes de que...

Laura

No lo digas... deja ya el tema; ya está pasado. Ya no hay nada de qué hablar, lo he intentado pero no puedo, no puedo, no puedo...

(Como impulsada por una máquina, Laura empieza a llorar.)

Adam

Laura, ha sido una discusión más. Siempre es la misma discusión. Siempre mi familia. Desde que murió mi padre...

Laura

Nooo...deja ya esa historia, no quiero escucharte...

Estas frases hacen referencia a acontecimientos que ya han sucedido pero no han sido vistos por el espectador. Resume anteriores discusiones haciendo alusión a las mismas en dos frases.

Espacio:

Siguiendo la división de García Barrientos la división del espacio en *Cajas* sería la siguiente:

a) Espacio diegético o argumental: Argentina, Nueva York, apartamento de Adam y Laura, hospital y tanatorio.

b) Espacio escénico: apartamento, hospital y tanatorio.

c) Espacio dramático: escenografía (Cajas que conforman los diferentes espacios de un modo simbólico), escenario y los espacios representados en su conjunto: apartamento (tres cubos creando un semicírculo); hospital (tres cubos superpuestos creando huecos donde se sientan los personajes); tanatorio (tres cubos dispuestos creando tres planos diferentes).

En relación a la división de espacios en la representación encontramos lo siguiente:

a) Espacio patente: Teatro donde tiene lugar cada función.

b) Espacio latente: En el caso de esta obra se le hace alusión en los textos. Como por ejemplo en la escena 1: *Laura: Me voy a dar una ducha* (se va a la parte de atrás del escenario, sale de escena por la derecha suponiendo que ese es el lugar de la ducha); o en la escena 2: *Emily: Tengo el coche abajo esperando.*

c) Espacio ausente: Argentina 1976.

Personaje

“El personaje es un elemento esencial para que las acciones dramáticas puedan existir” (Alonso de Santos, 1998: 193)

Siguiendo la anterior afirmación de Alonso de Santos, podemos diferenciar cuatro corrientes con distinto valor y sentido del personaje. En esta ocasión, vamos a centrarnos en dos de ellas, ya que son las que más se aproximan a la obra que aquí nos concierne:

2 *El personaje es la esencia del drama*: La obra comienza cuando se produce una situación inicial de statu quo a la cual le invade un primer conflicto: enfermedad y muerte del padre de Adam. En este caso es el personaje quien conduce la historia:

- Laura entra en crisis con su pasado y en la relación con la familia de Adam.
- Adam siente culpabilidad y necesidad hacia su familia. Busca la presencia de Laura.
- Emily reclama la presencia de Adam y la desaparición de Laura.
- Susan intenta apoyarse en sus dos hijos y busca una mayor presencia de Adam en su vida.

Al observar el análisis de lo que los personajes hacen o intentan vemos que el conflicto o situación dramática queda en un segundo plano, para dar lugar a las sensaciones y emociones internas de cada personaje. El conflicto y acción surge como motor pulsador de esas emociones. Las emociones del personaje impulsan la acción. No es hasta el final cuando la acción dramática, con la marcha de Laura, vuelve a cobrar un primer plano o se desarrolla paralelamente con el personaje.

Debido a ello cabe mencionar otro valor y sentido del personaje que se encuentra patente en esta obra:

3 *La acción y el personaje-actor son complementarios* En esta dimensión podría analizarse la figura del actor en la puesta en escena. El movimiento de las cajas y su presencia forman parte de la acción dramática y se complementan. En ambas acotaciones se percibe cómo el actor se mueve a través de la acción para dar vida a la escena.

1.5 Fundamentación empírica: análisis cinematográfico

Para analizar la creación dramática en cine tomamos como ejemplo dos películas: *La historia oficial* y *El secreto de sus ojos*. Ambas pertenecen al imaginario de la dictadura argentina de 1976.

Antes de comenzar con el análisis de ambos films queríamos dejar constancia del por qué de su elección e importancia capital en esta investigación:

- El análisis de estos dos films se produce después de la creación de *Cajas*, por lo que el conocimiento sobre el tema es más amplio.

- Una mayor profundización en el estudio del contexto histórico a través del cine.
- Unido a *Cajas* constituyen la semilla que dará lugar a la creación de *Moira*.
- Los dos films se encuentran producidos en dos contextos históricos, que serán objeto de estudio en el capítulo 2 de nuestra investigación:
 - Cercanía a la dictadura (*La historia oficial*)
 - Lejanía con la dictadura (*El secreto de sus ojos*)

1.5.1. La historia oficial (Luis Puenzo, 1985)

1.5.1.1. Sinopsis

Alicia es una mujer de mediana edad, profesora de historia argentina que goza de una vida acomodada en una familia tradicional. Con la llegada de su amiga Ana, que había estado en el exilio, y los pocos datos que existen sobre el proceso de adopción de su hija, Alicia comienza una angustiante búsqueda sobre la verdad en la adopción que había realizado su marido durante el periodo dictatorial. Dicha búsqueda le conduce hasta Sara, *abuela de la plaza de Mayo*. Sara le da las anheladas respuestas que busca Alicia.

1.5.1.2 Elementos que intervienen en la construcción del film

Vamos analizar los factores que influyen sobre lo que el film quiere transmitir y de qué modo lo hace.

El tema fundamental que caracteriza *La historia oficial* es la angustia de una madre ante la incertidumbre e ignorancia sobre cómo fue adoptada su hija. En torno a este tema confluyen todas las tramas de este largometraje.

Narrada a través del personaje de Alicia, la madre adoptiva de Gaby, podríamos considerar que es quien lleva toda la acción dramática; no obstante la protagonista del film, de quien habla la historia, es Gaby, su hija adoptiva. En torno a Gaby se da la acción dramática de Alicia. Siguiendo esta reflexión inicial: ¿De quién habla la historia? podríamos considerar a Roberto (marido de Alicia) como el detonante que

hace estallar las acciones de ambas; sin su latente secreto (robo de Gaby) este relato no tendría lugar. Las circunstancias que empujan a la acción dramática principal son:

- Llegada de Ana, amiga exiliada de Alicia.
- Alumnos a los que Alicia enseña historia argentina en secundaria, en concreto el alumno Horacio Costa quien le hace abrir los ojos ante lo que no está en los libros.
- Las manifestaciones de los familiares de desaparecidos.
- Las Madres de Plaza de Mayo.

Todos estos factores contribuyen a crear una situación dramática que incita a su protagonista a actuar y a que su acción tenga un sentido dentro de la trama. Tanto la puesta en escena como la narración contribuyen en la creación de este contexto dramático: Utiliza luces tenues en la casa de Alicia y su familia. Los claroscuros predominan en las escenas entre Roberto y Alicia, signos que expresan su relación (mentiras y secretos). En las escenas de las manifestaciones dispone de colores cálidos que contribuyen a aportar una claridad ante lo que está pasando y una cierta esperanza en la búsqueda de Sara por su nieta. La mayor parte de las escenas que tienen lugar en la casa son de noche, por lo que el ambiente, en ocasiones, se torna lúgubre. También la utilización de los fondos dramáticos en espacios interiores en la primera parte del film: casa y escuela y los espacios abiertos que muestran el caos de las calles simultáneamente con el caos que siente Alicia en su vida hacia el final de la película. El tiempo es un elemento fundamental en la construcción del film: conviene destacar la pérdida de la noción del tiempo: pese a que en los primeros minutos se escribe la fecha, 14 de Marzo de 1983, no se vuelve a tener noción de qué día es. Utiliza una elipsis temporal de cinco años, ya que la película comienza cuando Gaby va a cumplir cinco años, pero los hechos que incitan la acción suceden en 1978, en plena dictadura militar. Espacio y tiempo están simbolizados en la canción *En el país de no me acuerdo*²⁰ :

²⁰ Interpretada por Analía Castro y compuesta por María Elena Walsh.

En el país del no me acuerdo
 Doy tres pasitos y me pierdo.
 Un pasito para allí,
 no recuerdo si lo di.
 Un pasito para allá
 ¡Ay, que miedo que me da!²¹

Luis Puenzo quiere inscribir el contexto histórico y a sus personajes: un país que se ha perdido por el horror que ha vivido. Evoca a los desaparecidos, al dolor y a la necesidad por recuperar sus pasos. La melodía que sigue es como una nana que aporta una inocencia evocando a todos esos niños y adultos que permanecían con los ojos cerrados ante lo que estaba pasando de distinto modo: los niños por la imposibilidad de saber su origen ni su identidad, los adultos por no querer ver. Esto será analizado con mayor profundidad en el capítulo 2.

1.5.1.3 La relación de la representación con lo representado

Lo **Imaginario** (proceso de identificación) de este film se localiza en tres aspectos:

- 1) En la identificación que realizan los actores con los personajes que interpretan.
- 2) El imaginario de cada espectador se pone en juego y contribuye a que exista una identificación con los personajes, la trama y la situación dramática.
- 3) La amenaza de un cambio en el imaginario del personaje de Gaby; ya que se encuentra en la fase del espejo²² con su madre adoptiva, y esa fase se va a ver alterada con la entrada de su abuela biológica. Signos que no se ven en

²¹ (<http://www.youtube.com/watch?v=x5-2FE9G5mo>. Visionado en Junio 2014)

²²La fase del espejo: en el origen, la cría humana carece de una identidad-de un yo, de una imagen de sí- diferenciada: se encuentra todavía sumido en la fase del narcisismo primordial y, por eso, la imagen que de sí mismo posee no ha sido todavía diferenciada de la imago conformadora que la madre ofrece. Literalmente obtiene su primer yo por identificación especular. (González Requena, J. 2007: 543-544)

la película pero que sin embargo se encuentran muy presentes.

La **realidad** se refleja en el contexto histórico que describe y sus hechos (la dictadura argentina, los desaparecidos y el tráfico de bebés) y también en cada personaje. Lo real se encuentra en los personajes de Ana, Sara y Benítez, las vivencias que cada uno de ellos han tenido (torturas, persecuciones, desaparición de seres queridos).

Lo **simbólico**: uno de los objetos que más aportan simbolismo en este texto artístico es el bebé de juguete que trae Roberto. Gaby juega con él como si fuera su mamá, abandona su fiesta de cumpleaños, se encierra en la habitación y se queda cuidando a “su bebé”. Esta escena es muy significativa ya que transforma a Gaby en su madre biológica puesto que cuando Gaby está durmiendo su bebé”, entran en la habitación con pistolas y armas sus primos, irrumpiendo en la serenidad de forma abrupta y terrorífica. Este hecho simboliza cómo fueron desaparecidos sus padres.

Los Sentidos: la dictadura de 1976-1983 no necesita ser vista ni descrita, se entiende a través de las acciones y la trayectoria de cada personaje en el momento en que transcurre la trama principal. Los antecedentes del robo de niños y la procedencia de Gaby no se cuenta de forma explícita formando así parte de un pasado y de un futuro. No sabemos lo que ocurrió en el pasado ni lo que pasará en el futuro de los personajes pero sí ponemos en marcha nuestro imaginario y nos hace reflexionar sobre lo que cuenta este film.

Puenzo hace un magistral uso de lo que no se dice, las conversaciones no narran hechos sino sensaciones. Un ejemplo de ello es cuando Ana al principio, entre risas, narra su estancia en un centro de detención clandestina; o cuando Benítez, en el coche con Alicia, le cuenta que se fue de casa y cambió de identidad porque habían ido a buscarle; ambos no se detienen en detalles, con pocas palabras plasman un imaginario colectivo.

1.5.2 *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009)

1.5.2.1 *Sinopsis*

Benjamín Espósito (Ricardo Darín), oficial de juzgado y recién jubilado, toma la decisión de escribir una novela sobre el caso de violación y asesinato de una joven, Liliana Coloto, que él mismo investigó en 1974 y que jamás fue cerrado. Espósito revive un pasado del que surgen nuevas inquietudes que jamás podrá olvidar.

Benjamín construye con los recuerdos una historia: En el pasado asistimos el caso de la violación de Liliana Coloto y la relación de amor entre el oficial del juzgado y la jefa del juzgado donde trabajaba, Irene. La presencia de una dictadura incipiente muestra un escenario donde la venganza, la corrupción y los asesinatos encuentran un lugar propio que es utilizado de la forma más injusta, como bien lo muestra la liberación del asesino. Isidoro Gómez es perseguido y encarcelado por Benjamín Espósito, poco después es liberado por las Fuerzas Armadas pero condenado a cadena perpetua por Ricardo Morales.

En este film se dan cita dos tramas que acontecen en tiempos diferentes (estudiaremos en el Capítulo 2).

A) Búsqueda del culpable que violó y asesinó a Liliana Coloto El asesinato de Liliana Coloto y el intento de capturar al culpable actúan como principales desencadenantes para la acción dramática de este film. Da lugar a una serie de acciones que son fruto de diferentes reacciones:

- Encarcelamiento del culpable y posterior liberación con la instauración de un nuevo gobierno dictatorial que utilizaba a personas convictas y asesinos para hacer “el trabajo sucio”.
- La venganza del marido de la joven asesinada que termina con el secuestro y encarcelamiento de Isidoro Gómez. Actúa como hilo conductor de las relaciones que se dan entre los personajes y las acciones que éstos realizan.

B) Relación de amor entre Benjamín Espósito e Irene Esta trama pasa por diferentes fases y no es hasta el final cuando ambos son sinceros respecto a sus sentimientos. La forma en la que el cineasta describe esta relación es magistral, haciendo partícipe al espectador de una intimidad en la que el amor está en lo que no se dice y no en lo que se dice. La despedida en la estación, sin apenas una palabra, es uno de los máximos exponentes de su amor.

El ayudante de Espósito, Sandoval, y el marido de la víctima, Ricardo Morales son personajes decisivos que participan de forma activa en la reconstrucción de los hechos.

El presente (año 1999), que se construye a partir de los sentimientos y la incertidumbre por un pasado que se empeña en regresar. La novela que escribe el protagonista le hace ponerse en contacto con su pasado marcado por la incógnita de su amor por Irene y el asesinato de la joven. Dicha incógnita es resuelta al final de la novela (y de la película): descubre que Isidoro Gómez está encerrado en casa de Ricardo Morales, condenado así a cadena perpetua, recupera su relación con Irene (dos conflictos que siempre habían marcado su vida) y con ello las dos tramas se funden.

1.5.2.2 Elementos que intervienen en la construcción del film

El secreto de sus ojos tiene como tema la angustia y soledad que experimenta Benjamín Espósito ante el amor que siente por Irene y la injusticia que encierra el contexto histórico frente a un caso que le persigue. El pasado y presente de su dolor y el de los personajes que le rodean se dan cita a través de la novela, que está escribiendo.

Todo gira alrededor de Benjamín Esposito, la presencia de este personaje origina la historia dentro de la historia; es decir Benjamín escribe una novela sobre unos hechos que se van mostrando a lo largo del film. Sus recuerdos y suposiciones provocan las acciones del resto de personajes y acontecimientos.

El contexto dramático que rodea al film, así como la utilización de saltos

temporales para presentarnos el pasado que Benjamín narra y el efecto que ese pasado tiene en su presente son plasmados de forma magistral. Utiliza elipsis en los asesinatos de Liliana Coloto y Sandoval, ya que el protagonista puede suponer, pero en ningún momento se ve la muerte. No se ve la violación de Liliana y la brutalidad cómo Isidoro le pega; Sandoval aparece muerto en casa de Benjamín; se oye el tiro pero no se ve su muerte. La mayor elipsis se da desde que Irene y Benjamín se despiden en el tren hasta el reencuentro, ambos cuentan que ha sido de su vida, pero no accedemos a ella. Algunos aspectos de este apartado serán abordados en una mayor profundidad en el capítulo 2.

1.5.2.3 La relación de la representación con lo representado

En *El secreto de sus ojos*, el amor supone un sustrato del que se nutre el film. El desencadenante que provoca la acción dramática es una violación y ésta muestra la pulsión y la crueldad de un ser humano. En el arranque, la joven violada, Liliana Coloto, está ensangrentada a un lado de la cama. Esta imagen evoca el caos y el horror ante una realidad ante la que se cierran los ojos. Benjamín Espósito se obsesiona con este caso porque la jurisdicción dictamina el cierre del asesinato sin haber encarcelado al culpable.

Lo **simbólico** está muy presente en la relación entre Irene y Benjamín, uno de los factores que mejor muestra la imposibilidad de la relación es la puerta. La puerta del despacho se cierra y se abre al igual que lo hacen sus sentimientos. Esa misma puerta termina por cerrarse ante nuestros ojos cuando ambos deciden abrirse a sus sentimientos.

Sentidos: Empezando por el título: *El secreto de sus ojos* y la imagen con la que se abre el film: los ojos de Irene, llorando por la marcha de Benjamín. No hay palabras, sólo miradas y una música que nos envuelve en un clima íntimo del que formamos parte desde ese momento.

Lo maravilloso de *El secreto de sus ojos* es que puede tener tantos significados como lecturas. Otro de los significados que no aparece explícito pero que está

latente es el contexto histórico: final del gobierno peronista y principio de la dictadura. En definitiva, *El secreto de sus ojos* aporta a una gran riqueza textual a partir del juego entre lo dicho y lo mostrado; el orden simbólico y sus connotaciones.

2. LA DICTADURA ARGENTINA A TRAVÉS DEL CINE

2.1 La Dictadura Argentina de 1976

El 24 de Marzo de 1976 un golpe militar puso fin al gobierno peronista con el traslado y la detención de Isabel Perón. Este golpe de estado fue denominado por los militares *Proceso de reorganización Nacional*. La transmisión de información entre el gobierno militar y los ciudadanos se produjo a través del siguiente mensaje:

“Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de seguridad o policiales” (Diario “La prensa” 24 de Marzo de 1976).²³

Con el golpe militar al gobierno constitucional, una parte de la población creyó que las cosas cambiarían y mejorarían, pero aquí comenzó la secuencia trágica de la violencia vinculada al poder constitucional que abrió la puerta a la legitimación de la represión más sangrienta que jamás hubiera tenido Argentina.

2.1.1 Antecedentes

Los orígenes de la dictadura militar se encuentran en 1946 ; cuando sobre "la arquitectura moral de la revolución del 4 de junio de 1943", el "coronel de los trabajadores", Juan D. Perón, condujo los destinos de la sociedad argentina. La proclamación sobre la redistribución de la riqueza marcó los perfiles de la Nueva

²³ Visionado en Febrero del 2009.

Argentina que, a través de un Estado dirigista y planificador, propuso poner la economía al servicio de la "justicia social".

El gobierno de Juan Domingo Perón tuvo su primer periodo hasta el año 1955, año en el que un golpe militar lo derrocó y empujó a un exilio de dieciocho años tras los cuales volvió a la presidencia en 1973. Durante los años en los que Perón no estuvo a cargo del gobierno se sucedieron los siguientes acontecimientos: En 1958 fue nombrado presidente Arturo Frondizi (UCRI: Unión Cívica radical Intransigente) que fue derrocado por un nuevo golpe militar en 1962. En esta ocasión, dicho golpe militar tuvo la singularidad de que la sucesión recayó en un civil: José María Guido. Pese a que teóricamente Guido era quien ejercía la presidencia, la puesta en práctica de dicho poder se encontraba en la esfera militar. Durante la presidencia de Guido se incrementaron los enfrentamientos, llegando incluso a ser armados y originando un gran número de bajas, entre las dos facciones del Ejército Argentino, conocidas como "Azules" (militares) y "Colorados" (movimientos de izquierda blanda dentro de mismo cuerpo del ejército). La victoria del sector "azul" permitió al general Juan Carlos Onganía reunificar al Ejército.

En 1963 Arturo Umberto Illia (UCRP: Unión Cívica Radical del Pueblo) fue elegido presidente y también se vio derrocado por el golpe militar de 1966 que colocaría en la presidencia a Onganía. A partir de ese momento los militares tomarían el poder. La dictadura de Onganía fue la primera de las tres que constituyeron la llamada Revolución Argentina (1966-1973) y que generó un incremento de la violencia política. A Onganía le sucedió el militar Roberto Marcelo Levingston, el octavo gobierno de facto hasta 1971 que fue sustituido en la presidencia por el militar Alejandro Agustín Lanusse quien "heredó" la presidencia hasta Mayo de 1973.²⁴ A Lanusse lo sucedió un odontólogo y político argentino: Héctor José Cámpora, únicamente durante dos meses, hasta Julio de 1973. Posteriormente tomó el poder el político perteneciente al partido *Justicialista* Raúl

²⁴ Es de destacar que Lanusse fue uno de los pocos militares que brindó testimonio (sin estar acusado) en el Juicio de las Juntas de 1985, una vez instaurada la democracia y finalizada la dictadura.

Alberto Lastiri hasta octubre de 1973, momento en que Juan Domingo de Perón volvió al gobierno.

En 1974 Perón murió sin agotar su presidencia y le sucedió su viuda María Estela Martínez (conocida por Isabel Perón), muy influida por José López Rega, secretario de Perón. El proyecto peronista de institucionalización política naufragó dejando al país encallado en arenas movedizas y sin dirección siendo en este momento cuando López Rega, apoyado por el Ministro de economía se convirtió en el ‘Brujo’²⁵ que dirigió los destinos del país. Los problemas se agudizaron más con la puesta en práctica de una serie de medidas doctrinales e inoportunas que no condujeron a ninguna parte, como la devaluación del peso entre un 100% y un 160% . Hubo una gran aceleración de la inflación acompañada de una grave crisis política, lo cual desencadenó un desplazamiento de Rega y del ministro constitucional de economía, Celestino Rodrigo, debido a la presión de la CGT (Confederación General del Trabajo) liderada por José Ignacio Rucci, su secretario general. Este descontrol económico, político y social hizo que el gobierno quebrara y que volviesen los militares como aparentes salvadores del equilibrio de la vida nacional.

2.1.1.1 Nacimiento de la guerrilla

Dentro de estos antecedentes debemos mencionar el nacimiento de la guerrilla y los enfrentamientos producidos en los años anteriores a la dictadura argentina de 1976: En 1968 nacieron los *Montoneros*, el *Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)* las *Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR)*, y otros grupos más pequeños que posteriormente se fusionaron con algunas de las organizaciones de mayor envergadura.

Exceptuando el *ERP*, la guerrilla argentina estuvo formada por la combinación de militantes (marxistas) y militantes de diversos grupos católicos, peronistas y nacionalistas. A través de la organización para una lucha armada, iniciada por dirigentes como Abal Medina, Carlos Ramus o Mario Firmenich, se origina: *Montoneros*.

²⁵ Popularmente llamado así por sus adversarios por su afición al esoterismo.

El surgimiento de estos grupos, en un principio, no afectó a la “tranquilidad” impuesta por el régimen militar. Pero en Mayo de 1969 se produce *El Cordobazo*, conducido por una fusión de los sindicatos y la protesta estudiantil. Los manifestantes tomaron las calles de la ciudad de Córdoba con actividades violentas (quema de coches y autobuses); además de decretar un paro activo. Durante dos días se produjeron luchas callejeras cuyo resultado fueron catorce muertos, cuatro meses después el *Rosarioazo*, similar al anterior pero en la ciudad de Rosario y con un grado menor de violencia. Estos fueron los inicios de una guerrilla que cada vez se hacía más fuerte.

2.1.2 Golpe militar y proceso de Reorganización Nacional.

El 24 de marzo de 1976 la Junta Militar integrada por los comandantes de las tres armas – La Armada-: Jorge R. Videla (Ejército de tierra), Emilio E. Massera (Marina) y Orlando R. Agosti (Ejército del Aire) asestaron un golpe militar que denominaron ***Proceso de Reorganización Nacional*** poniendo fin al gobierno constitucional. La instauración del gobierno que pretendía instalarse en el país por tiempo indeterminado fue transmitida a sus ciudadanos en un comunicado:

“Se comunica a la población, que a partir de la fecha el país se encuentra bajo el control operacional de la junta militar. Se recomienda a todos los habitantes el estricto acatamiento a las disposiciones y directivas que emanen de autoridad militar, de seguridad, o policial. Así como extremar el cuidado en evitar acciones y actitudes individuales o de grupo que puedan exigir la intervención drástica del personal en operación. Firmado, Jorge Rafael Videla. Teniente general, Comandante General del Ejército.”

²⁶

Como consecuencia de ello y previendo la inexorabilidad de la crisis, se prepararon para hacer frente a esta situación y dieron una respuesta institucional a esta crisis.

²⁶ Discurso de Rafael Videla a sus ciudadanos el 24 de Marzo de 1976. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=c07SO4cn4AI>. Fecha de la consulta Mayo 2014

El gobierno de facto fue ejercido de forma directa y en todos sus niveles por la Fuerzas Armadas. Rafael Videla, nombrado presidente del nuevo gobierno, señaló que se proponía transformar de raíz la sociedad argentina. Videla consideraba que era necesario transformar la política económica, derrotar a lo que el gobierno de facto denominaba ‘subversión’²⁷ y resolver una crisis institucional.

El 25 de Marzo de 1976 el diario *Clarín* aparecía con el siguiente titular: ‘Total normalidad. Las fuerzas armadas ejercen el gobierno’.

El proceso de Reorganización Nacional (así denominado por la primera Junta de Comandantes) tuvo, entre 1976 y 1983, cuatro Juntas Militares sucesivas formada por tres miembros en cada una de ellas:

La primera (1976- 1978) estuvo compuesta por: Jorge Rafael Videla (Teniente General); Emilio Eduardo Massera (Comandante General del Ejército) y Orlando Ramón Agosti.

La segunda (1978-1981), compuesta por: Roberto Eduardo Viola (Teniente general); Omar Domingo Rubens Graffigna (Brigadier General) y Armando Lambruschini (Almirante).

La tercera (1981-1982), formada por: Leopoldo Fortunato Galtieri (teniente General); Basilio Lami Dozo (Brigadier General) y Isaac Anaya (Almirante).

La cuarta (1982-1983), compuesta por: Cristino Nicolaides (Teniente General); Augusto Jorge Hughes (brigadier General) y Rubén Óscar Franco (Almirante).

El poder se completó con la designación de "gobernadores" en cada provincia e "intendentes" en las ciudades. La designación de "gobernadores" en las provincias, que recayó casi siempre en un militar e “intendentes” en las ciudades. En un gran número de casos se trató de políticos civiles, entre ellas la ciudad de Rosario la segunda del país en aquel momento. Los partidos políticos, explícita o implícitamente, aportaron un total de 794 "intendentes" de la dictadura, divididos

²⁷ Movimientos en contra del poder militar.

entre el Partido Radical, Justicialista, Intransigente y Demócrata Cristiano.

El sistema político militar destruyó la pequeña y la mediana empresa, puso la economía en manos de grandes capitales, sumió a las clases más necesitadas en la miseria y dejó en manos de los grandes terratenientes las bases de la economía agrícola-ganadera sin desarrollar en ningún sentido el tejido industrial. En la cuestión educativa sumió a Argentina, hasta entonces a la vanguardia, en principios retrógrados que cercenaron las posibilidades de investigación científica y técnica. Y en el campo de la cultura ejerció el más absoluto oscurantismo, significándose e identificándose con los principios del Nacional Socialismo Alemán en hechos tan singulares y bárbaros como la quema de libros de títulos universales como *El Principito de Saint Exupery*.

La “Reorganización” en todos estos aspectos se tradujo en: represión política y social, desarticulación de las bases de la economía industrial y ejercicio autoritario del poder.

2.1.3 Movimientos socio-políticos e intelectuales revolucionarios

Dentro de este contexto caótico la participación ciudadana fue intensa y comprometida en los campos culturales en los que una gran cantidad de gente participó activamente en proyectos de todo tipo con una gran riqueza de exploración en los diferentes lenguajes artísticos.

Algunas publicaciones como la revista de arte y literatura *Crisis* aglutinaron a intelectuales de la talla de Eduardo Galeano, Vicente Zito Lema, Juan Gelman y otros emergentes, jóvenes desconocidos en ese momento que exploraban y revisaban las diferentes áreas expresivas.

Se exploró con rigor y profundidad el espacio de la creación y el pensamiento, pero la politización fue inevitable porque los márgenes para pensar sin actuar quedaron anulados y perseguidos por una radicalización que llevó a todas las fuerzas a alinearse en extremos en los que la reflexión quedaba suspendida hasta conseguir la hegemonía sobre el enemigo. En este estrecho margen se movió una realidad que

condujo al acto y la violencia como únicas salidas dado que la simbolización de la palabra y el pensamiento quedaron anulados.

Dentro de este contexto, las fuerzas que proponían el enfrentamiento como única vía lograron monopolizar la escena política alimentadas por un Estado que acudió al terror como opción, y recurrió al asesoramiento de oscuros personajes para instaurarlo en la escena nacional en lo que se denominó como “guerra sucia”

De esta manera aparecieron antiguas etiquetas que intentaron legitimarse en etiquetas históricas posteriores a la guerra de independencia.

Así surgió dentro del peronismo la facción denominada *Montoneros* inspirada en Facundo Quiroga, caudillo de la primera mitad del siglo XIX, partidario de un gobierno federal durante las guerras intestinas posteriores a la declaración de la independencia.

En el seno del peronismo surgido en 1945 con el General Perón (exiliado en España en 1955) y en ausencia de su líder, surgió esta tendencia de izquierda que interpretó el discurso claramente nacionalista como un discurso de nueva izquierda latinoamericana. De esta manera comenzó a realizar acciones militares que tenían como objetivo abrir el camino para el regreso del líder. El 11 de marzo de 1973 se producen elecciones censuradas por el General Lanusse en las cuales Perón queda proscrito.

La vuelta de Perón provocó que todas las facciones del peronismo intentaran recibir la bendición del líder. El movimiento Montonero fue tildado de infantilismo por su líder y apartado de su lado con ambigüedades y falta de claridad en los argumentos. Sin embargo fue cobijado bajo su ala (con el favor de la vicepresidenta María Estela Martínez de Perón) el creador de la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) que se encaramó como sombra del líder y de su mujer. Cuando Perón muere la Triple A pasa a la ofensiva ocupando un lugar decisivo junto a la presidenta y Montoneros a la clandestinidad.

El otro movimiento político militar de gran importancia se denominó *Partido Revolucionario de los Trabajadores* (P.R.T.) que cobró una gran importancia desde el año 1965. Dicho partido fue producto, en sus inicios, de la confluencia de dos organizaciones políticas:

- Frente Revolucionario Indoamericano Popular: Fue fundado a comienzos de los años sesenta por Óscar Asdrúbal y Roberto Santucho. Revindicaban el indigenismo y promovían un revisionismo nacionalista y antiimperialista.
- Palabra Obrera: Liderado por Nahuel Moreno. Representa una de las corrientes más importantes del trotskismo en Argentina. Con especial influencia en estudiantes y obreros en las localidades de Tucumán, Córdoba, Rosario y Buenos Aires.

En 1969 se produce en la ciudad de Córdoba un levantamiento revolucionario contra la dictadura. Este hecho supone (para el **PRT**) una muestra de que la revolución es posible. En 1970 se lleva a cabo el V Congreso del partido; tras muchas discusiones y por la insistencia de Roberto Santucho se funda el **Ejército Revolucionario del Pueblo** (E.R.P.)

El **ERP** constituía el brazo armado de la agrupación política de izquierda, del PRT. El objetivo de esta organización era desarrollar la guerra revolucionaria desde un punto de vista latinoamericanista, obrero y socialista.

La represión clandestina se intensifica y Santucho (su Secretario General) convocó al pueblo a la resistencia con la declaración de “Argentinos a las armas”. En este contexto las negociaciones para llegar a la ansiada unidad hacen que Santucho promueva la creación de un frente junto a **Montoneros** y **Palabra Obrera** que de haberse concretado se hubiese denominado: **Organización para la liberación argentina**. Pero el 19 de Julio de 1976 Mario Roberto Santucho líder y comandante del **PRT-ERP** muere en un enfrentamiento armado con una patrulla del ejército. El militarismo y la represión fueron dejando al **PRT** totalmente aislado del pueblo y de la realidad política del país.

En 1980, quince años después de su fundación, el **PRT** se disolvía .

El 10 de Diciembre de 1983 se da por finalizada la dictadura y se instaura el gobierno de Alfonsín.

Dentro de este panorama, otras fuerzas políticas como el Radicalismo trabajan en los términos de políticas conciliadoras que permitan negociar entre dos extremos. La figura de Ricardo Balbín primero y luego de Raúl Alfonsín hicieron que el consenso político logrado les hiciera ganar un amplio espacio moderado y popular

que fue sirviendo de abono para ganar las elecciones generales que devolvieron la democracia a Argentina en el año 1983.

Otra de las fuerzas que buscó la moderación proponiendo un Gabinete cívico militar antes del golpe de estado del 24 de marzo de 1976, fue el Partido Comunista Argentino de línea marcadamente prosoviética y alejada de cualquiera de las tendencias revolucionarias citadas anteriormente.

2.1.4 La represión y la aparición de la figura del desaparecido

La represión ilegal (que tuvo su apogeo entre 1975 y 1982) fue uno de los rasgos básicos del gobierno militar. Ilegalidad llevada a cabo por un gobierno de facto, que incluso violó la legalidad establecida por ellos. La represión cuidadosamente planeada, organizada y dirigida por los más altos niveles de decisión política y militar fue al mismo tiempo clandestina. Sus destinatarios no fueron exclusivamente los integrantes de las organizaciones guerrilleras comprometidos con la lucha armada sino cualquier actor social y político sin vinculación directa con las organizaciones guerrilleras, pues la arbitrariedad y la falta de tribunales de justicia daban cobijo a la violencia del Estado como agente terrorista; se produjo así la figura históricamente reconocida como *“Desaparecido”*.

Las modalidades clandestinas de la represión incluyeron el secuestro y la detención en centros clandestinos, (se verificó la existencia de más de trescientos) la tortura y, en la mayoría de los casos, la ejecución. La Junta Militar implantó la pena de muerte; que no fue aplicada legalmente sino fuera de la ley. Como consecuencia de ello, surgió la figura jurídica de la desaparición forzada de personas, alrededor de diez mil casos comprobados, aunque algunas estimaciones triplican esa cifra, incluyendo a personas detenidas y ejecutadas clandestinamente por las fuerzas de seguridad. Las consecuencias de la represión incluyeron también a la gran mayoría de la población, que vivió en un clima de terror y de censura.

2.1.4.1 Los desaparecidos

Rafael Videla ofreció numerosísimas ruedas de prensa para “tranquilizar” o “mitigar” la intriga, y la angustia de cara a la sociedad sin conseguirlo dado que no

había justicia. En algunas ruedas de prensa dijo cosas como:

“Argentina atiende a los derechos humanos; en esa omnicomprensión de lo que los derechos humanos significan. Atendiendo al tema de los desaparecidos únicamente puedo decir que el desaparecido es una incógnita, si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido.”²⁸

Esto puso en evidencia el hecho de que no existía el *habeas corpus*; el que desaparecía no tenía defensa. En Mayo de 1977 Rafael Videla reconoce en una rueda de prensa que tuvo lugar en Venezuela la existencia de desaparecidos:

“En nuestro país han desaparecido personas, esta es una tristísima realidad, pero que objetivamente debemos reconocer. Tal vez lo difícil sea explicar el por qué y por vía de quien las personas han desaparecido.”²⁹

Es interesante escuchar estas declaraciones de Videla ya que de un modo más vivo podemos inmiscuirnos en esa terrible política que se aplicaba en esa Reorganización Nacional. Los operativos de detención eran realizados comúnmente por militares o paramilitares fuertemente armados que se movían en automóviles sin identificación de matrícula y en grupos de entre cuatro o cinco personas. Previamente, acordaban con las fuerzas de seguridad la liberación de la zona donde iban a actuar. Atrapaban a las víctimas en la calle, en bares, cines, en sus casas etc. Una vez detenidos eran trasladados a un centro clandestino de detención donde se los interrogaba mediante un régimen de tortura sistemática asesorados e inspirados

²⁸ Rafael Videla, rueda de prensa: YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=9MPZKG4Prog>. Fecha de consulta en Febrero 2009.

²⁹ Rafael Videla.: YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=vtktfmFP1Y>. Febrero 2009.

en el terror del nazismo, por exiliados nazis que tenían doble identidad, residentes en Argentina. En la mayoría de los casos, fueron asesinados y sus cuerpos hechos desaparecer mediante los denominados *Vuelos de la muerte* o sepultados en fosas comunes. Algunos, tuvieron suerte de escapar de la ‘desaparición’; como es el caso de Claudio M. Tamburrini autor de la autobiografía: “*Pase libre*” que sobrevivió a torturas de todo tipo.

“Con dolor y veracidad descarnada, pero también con toda la esperanza y voluntad de vivir.” (Tamburrini, 2002: sinopsis de su libro *Pase libre*)

Es obligado mencionar el rol de las ***Madres de la plaza de Mayo***, una asociación de familiares de desaparecidos que denunciaron los crímenes cometidos durante el gobierno militar. Mujeres luchadoras por los derechos de los desaparecidos y sus familias. Las Madres de la Plaza de Mayo comenzaron a reunirse en la plaza de este nombre situada entre el Cabildo y la Casa de Gobierno junto a la catedral Metropolitana. La plaza de Mayo fue el lugar de reunión para reclamar la aparición con vida a las autoridades por sus hijos desaparecidos. Al principio permanecían sentadas pero al haberse declarado el Estado de sitio, la policía encontró la excusa para desalojar la Plaza. Posteriormente pudieron ser identificadas como grupo, y fue en la peregrinación a Luján en octubre de 1976, surgiendo como el grupo icónico del pañuelo blanco en la cabeza. De esa manera surgieron los dos símbolos que las representan: las marchas todos los jueves a las 15:30 de la tarde alrededor de la Pirámide de Mayo, y el pañuelo blanco en la cabeza.

Durante los años de la dictadura militar argentina se opusieron a las medidas tomadas por el gobierno sufriendo una constante persecución que incluía secuestros y desapariciones. En 1979 finalizaron las manifestaciones en la plaza de Mayo debido a la represión, pero un año después continuaron. En los primeros días de diciembre de 1980 realizaron la primera ‘Marcha de la resistencia’, consistente en caminar alrededor de la plaza durante 24 horas.

A pesar de la llegada de la democracia al país en 1983, continuaron con sus

marchas y actos, pidiendo condena para los militares que participaron en el gobierno. Aún a día de hoy continúan haciéndolo, manteniendo vivo el dolor y el recuerdo de todos y cada uno de los desaparecidos.

2.2 El cine durante la dictadura

La historia del cine argentino se encuentra hecha a retazos, ya que los censores hicieron que “desapareciera” una gran cantidad de celuloide que (al igual que las personas) nunca volvieron a aparecer. Es por esto que se produjo una irregularidad en la producción cinematográfica durante aquellos años.

2.2.1 Antecedentes

Remitiéndonos a los antecedentes de la última dictadura militar argentina (1976-1983) vamos a hacer referencia a los últimos años de la década de los 60 con la irrupción de los militares en 1966, que provocó que las producciones cinematográficas experimentaran un cambio a través de la implantación, por parte de Onganía, de la Ley 18.019³⁰. Los últimos años de esta década fueron muy significativos porque constituyeron un precedente en el cine político posterior. Hubo tres movimientos importantes durante esta década:

- Grupo de los cinco

Cineastas que carecían de una estética homogénea y estaban unidos por su pertenencia al sector de la publicidad, lo que les hacía tener una perspectiva común: utilización del cine como herramienta. Sus

³⁰Esta ley, promovida por el ente de Calificación Cinematográfica, prohibió 727 películas entre el 1° de enero de 1969 y diciembre de 1983. Sus atribuciones iban desde la lectura previa de los guiones, el control de los repartos (para que no hubiera entre ellos ningún nombre “desaconsejado” por las autoridades), la “sugerencia” de cortes en las películas ya filmadas, hasta su prohibición total. En definitiva, esta Ley censuraba y castigaba cualquier opinión crítica.
(<http://www1.hcdn.gov.ar/proyxml/expediente.asp?fundamentos=si&numexp=6360-D-2006>)

producciones son diversas y en ellas se da el relativismo axiológico y la utilización de diferentes lenguajes.

Sus principales miembros y respectivos films fueron: Néstor Paternostro (*Mosaico, la vida de una modelo, 1968*); Alberto Fischerman (*The players vs ángeles caídos, 1968*); Ricardo Becher (*Tiro de Gracia, 1969*); Raúl de la Torre (*Juan Lamaglia & Sra. 1969*); Juan José Stagnaro (*Una mujer, 1975*)

- Grupo Cine Liberación

Fue muy importante en la historia del cine iberoamericano. Estaba compuesto por Gerardo Vallejo, Octavio Getino y Fernando Solanas, los tres eran directores de cortometrajes y comenzaron a colaborar en diversos films, tales como: *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968) y *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, Fernando Solanas y Octavio Getino, 1969)

Estos cineastas tenían un estrecho vínculo con el peronismo y cuando éste fue de nuevo instaurado (1973), se permitió el estreno oficial de *La hora de los hornos* (1968). Con la llegada del gobierno de facto (1976) este grupo se ve abocado al exilio. El grupo se autoproclamó como “Tercer cine” por estar formado, en su mayoría, por burgueses, buscó la desaparición de su propia clase para instaurar la liberación nacional. Concebían sus películas como obras abiertas cuyo sentido no finalizaba hasta que se producía un debate o fórum posterior; en consecuencia el espectador tenía un papel muy importante para la funcionalidad del discurso.

Una de sus principales características era la necesidad de romper con el neocolonialismo y para ello buscaban causar impacto y no espectacularidad.

- Grupos de Cine Base³¹

³¹ Debemos hacer mención a la dificultad en encontrar documentos y estudios entorno a este grupo. Es por esto, que la información será más reducida que en los dos grupos anteriores.

Su fundador fue Raymundo Gleyzer. Poseían una estética similar al Cine Liberación. Gleyzer y su grupo constituían el brazo cinematográfico del PRT-ERP (Partido Revolucionario de Trabajadores y Ejército Revolucionario del Pueblo) y fueron los encargados de filmar dos de sus comunicados: *El asalto al Banco Nacional del Desarrollo*, y *el secuestro de un cónsul británico* (1971). En 1973 Gleyzer tomó la decisión de realizar una película con un lenguaje narrativo clásico y de un alcance más amplio, codirigida con Álvaro Melián, *Los traidores*. Dos años después, y a causa de la represión militar, sus integrantes se ven obligados al exilio y Gleyzer pasó a formar parte de las interminables listas de los *desaparecidos*.

2.2.2 Cambios en la industria del cine

Con la llegada del *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983) encabezado por el general Rafael Videla, se transformaron la ética y las formas de pensamiento; el ámbito cinematográfico no quedó exento de estos cambios.

Durante este periodo se produjo uno de los mayores y principales daños en el cine: la paralización en la industria que provocó la anulación de la palabra y la simbolización y con ello el desempleo en el que quedaron numerosos profesionales. Como consecuencia de la represión que ejercía el gobierno militar sobre la desaparecida libertad en las manifestaciones artísticas, se dieron una serie de hechos que caracterizaron la industria cinematográfica de la época:

- Disminución en el número de películas producidas.
- Censura y prohibición de películas.
- Congelación del proyecto Ley de Cine.³²
- Restricción de las actividades en las organizaciones gremiales de la industria.

³² Proyecto Ley De Cine: elaborado entre 1973 y 1974, refrendado incluso por Isabel de Perón, fue archivado casi de inmediato durante su propio gobierno. (Vid. *El cine Argentino* de Octavio Getino, 2005, Buenos Aires, Fundación Ciccus, p:36)

- Degradación en la calidad de las películas.

La solidificación de empresas, relativamente poderosas, en el ámbito de la producción, como *Aires* (fusión de los laboratorios cinematográficos *Alex* y *Tecnofilm*) significó el proceso de concentración de las empresas que mejor se “adaptaron” a los requisitos de Las Fuerzas Armadas. No obstante, los grandes beneficios no fueron para estas productoras, sino para las empresas extranjeras, principalmente norteamericanas, que obtuvieron un incremento en el mercado argentino durante el periodo dictatorial.

En este encuadre, un gran número de actores, críticos, productores y realizadores se vieron impedidos para trabajar en el país formando parte de las “listas negras” de las FF.AA. Los atentados y amenazas de muerte llevaron a muchos cineastas al exilio, como pasó con Octavio Getino o Gerardo Vallejo. Otros, como Pablo Szir y Gleyzer, formaron parte de las interminables listas de *desaparecidos*. Otros, como Juárez y Cedrón, fueron asesinados.

Los militares crearon su estilo, descartando “el cine inservible”, aquel que era peligroso para el sistema político. Con este propósito se proclamó la defensa de una estética propagandística, chauvinista a través de comedias ligeras en su mayoría protagonizadas por el dúo Porcel-Olmedo (actores que procedían del ámbito del teatro de revista porteño) cuya línea argumental era una excusa para enlazar un gag tras otro. Otra figura importante dentro de este subgénero fue el director Emilio Vieyra, sus libros *Comandos azules* (1980) y *Comandos azules en acción* (1980), eran vehículo propagandístico de la represión que ejercía el estado.

Durante ese período hizo su entrada un movimiento que tuvo una gran influencia en el ámbito cinematográfico: *Teatro abierto*.

2.2.3 Teatro abierto

Teatro abierto arranca en julio de 1981 en Buenos Aires (aunque ya había sido presentado el 12 de mayo de 1981 a través de una conferencia de prensa en el Teatro del Picadero). Formado por artistas teatrales como una reacción cultural frente a la política implantada por el “Proceso de reorganización nacional” .

Sus antecedentes se encuentran a finales de 1980 cuando una serie de autores teatrales representaron conjuntamente sus obras. Se trataba de piezas breves con las que formaron siete espectáculos que debían repetirse durante ocho semanas. Cada obra fue dirigida por un director diferente y representada por actores diferentes, lo cual originaba una presencia masiva de actores, autores y directores. Este movimiento congregó a más de 200 autores, directores, guionistas y actores, muchos de los cuales se encontraban en las “listas negras” del gobierno; todos ellos proclamaban la existencia de una dramaturgia aislada por la censura.

Teatro abierto se inauguró el 28 de Julio de 1981 en el Teatro Picadero de Buenos Aires y desde su apertura provocó una gran afluencia de público (superó las 300 localidades previstas). Las funciones se realizaban en un horario insólito (tres de la tarde o doce de la noche) y los precios eran la mitad de una entrada de cine.

El 6 de Agosto de 1981 un comando vinculado a la dictadura, que se sintió amenazado por un movimiento que creía más político que teatral, quemó el Teatro del Picadero.



Teatro del Picadero (6 de Agosto, 1981)

Este atentado incitó la indignación de todo el sector cultural. Más de veinte dueños de salas aseguraban la continuidad del ciclo; alrededor de cien pintores recaudaron dinero para su recuperación a través de la donación de sus cuadros y personalidades

como Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato y el premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel- manifestaron su adhesión al movimiento.

Teatro abierto se traspasó al Teatro Tabarís, una de las salas más comerciales de Buenos Aires, situada en la concurrida calle Corrientes y con el doble de capacidad que el Teatro del Picadero. El ciclo prosperó con el teatro lleno y con un gran entusiasmo por parte de la audiencia, cada función superaba el fenómeno teatral para convertirse en un encuentro antifascista.

Fue de este modo como se sucedieron tres ediciones de *Teatro abierto* (1981-1982-1983). En 1984, primer año de la democracia, los miembros de *Teatro abierto* discutieron cómo debían afrontar su continuidad ya que su principal antagonista- la dictadura argentina- ya no estaba. *Teatro abierto* continuó dos ediciones más durante la democracia y posteriormente desapareció.

Es necesario señalar la gran repercusión que *Teatro abierto* ejerció en otros artistas y disciplinas desde 1982: *Música Siempre*, *Libro Abierto*, *Danza Abierta*, *Folclore Abierto*, *Cine abierto* etc. No obstante, ninguna de estas manifestaciones adquirió la importancia y dimensión de *Teatro abierto*.

2.2.3.1 Cine abierto

Con la experiencia del *Teatro abierto* los cineastas recuperaron el Instituto del Cine y se formaron varias agrupaciones sindicales. De esta manera se iniciaba la recomposición de una cultura que había quedado hecha trizas con el gobierno de los militares. El *Cine abierto* supone la continuación de líneas de trabajo como las iniciadas por el desaparecido Gleyzer o los exiliados Getino y Solanas, relacionadas con el movimiento social. Retoman el transcurso del cine en los últimos años de la dictadura militar, el impulso por contar lo indecible y hacer entender lo irrepresentable. Adolfo Aristarain fue su máximo exponente. Considerado como el gran narrador del cine argentino con *Tiempo de revancha* (1981), crea una alegoría de la represión padecida por la situación de violencia en el país, a través de la lucha de un ex sindicalista contra el poder de una multinacional. Un año después Fernando Ayala estrena *Plata dulce* (1982), un retrato fiel de la corrupta patria

financiera proveniente de la política implementada por el ministro de economía, José Alfredo Martínez de Hoz.

1982 fue especialmente precario para el cine argentino, con los fracasos que se habían dado en los terrenos político, económico y bélico. En Diciembre de ese año, las principales organizaciones gremiales de directores, trabajadores y actores se congregaron -contra la censura y en defensa del cine nacional- en una de las primeras manifestaciones a través de la Comisión de Movilización de la Industria Cinematográfica frente a la Casa de Gobierno.

2.3 Representación de la Dictadura Argentina en el cine

2.3.1 Primera etapa: década de los 80

El contexto de crisis generalizado que sufría el país en esos años, empujó a un cambio en el gobierno y vino dado de la mano de Raúl Alfonsín. Con la instauración del gobierno democrático el cine experimenta un incremento en la dinámica de sus actividades, un rejuvenecimiento y recuperación progresiva; ocupando un rol social que arriesgaba una toma de posición política y civil. Las producciones inmediatas al final de la dictadura suponían un desafío importante: narrar un pasado borrado por la represión.

La “trilogía de la culpa y la redención” fue el nombre que se le dio a tres films que se produjeron en los primeros años de la democracia y que han supuesto un emblema del revisionismo histórico hasta la actualidad: *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamín, 1984), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986). Todas ellas tienen un tono testimonial que fue legitimado por el momento político cultural³³. Un cine sin sutilezas ni matices, cine de denuncia por excelencia. Se debía “despertar la sensibilidad” del espectador con

³³ Investigación publicada por la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) en el volumen *Nunca más*. (*Nunca Más*, 1985)

la representación de un pasado marcado por la crudeza y el horror de sus hechos. En este marco conviene mencionar a Pino Solanas que en estos años volvía del destierro francés con *Tangos, el exilio de Gardel* (1986), una versión musical que trata tanto del exilio interior como el exterior; y al cineasta jujeño, Miguel Pereira que, con *La deuda interna* (1988), plasma la historia de un maestro rural que se separa de un joven indígena por la exigencia del servicio militar. La década de los ochenta se completa con: *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1984), las circunstancias de la guerra de las Malvinas y su aprovechamiento por parte de los gobiernos de Galtieri y Thatcher ante la difícil situación interna que vivían; *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1989), la lucha que ejercen las Madres de Plaza de Mayo; *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echevarría, 1987), la investigación documental realizada entre 1984 y 1987, sobre la detención-desaparición de Juan Marcos Herman (el film no pudo ser estrenado hasta el año 2005).

Estos años inmediatos al fin de la dictadura suponen para el cine argentino un tiempo para la melancolía del destierro, nostalgia por las pérdidas y la impotencia de un silencio patente. A través de la cultura y por diferentes medios, se aborda el duelo necesario para elaborar de alguna forma el horror vivido.

2.3.2 Segunda etapa: década de los 90

La representación que ha adoptado la última dictadura militar argentina en el cine ha ido variando a lo largo de los años. Las mejores películas que se hicieron sobre este periodo tuvieron lugar en los años noventa, debido fundamentalmente a dos factores:

- El distanciamiento que se produce con el periodo histórico que se aborda en las producciones y la aparición de nuevos cineastas jóvenes, que no se encontraban tan apegados a la urgencia y denuncia, más propia de los años ochenta.

Durante los años 90 el movimiento generacional modificó el panorama y supuso una eclosión de las producciones documentales debido a que muchos de los nuevos

cineastas se encontraban vinculados al periodo dictatorial a través de familiares. En esta década irrumpen en el panorama cinematográfico tres directores que resultaron muy significativos en la trayectoria del cine argentino: Andrés Di Tella con *Montoneros, una historia* (1994), narra la vida de Ana, una ex montonera; David Blaustein con *Cazadores de utopías* (1995), analiza el movimiento montonero a partir de testimonios de sus dirigentes y otros testigos; Daniele Incalcaterra con *Tierra de Avellaneda* (1995), refleja el terror producido durante la dictadura y los posteriores indultos de guerrilleros y militares, realizados por el presidente Menem (1989-1999). También cabe destacar las producciones documentales que instauran su eje dramático principal en las personalidades religiosas vinculadas al periodo dictatorial: como por ejemplo, *Jaime de Nevares, último viaje* (Mercedes Céspedes y Carmen Guarini, 1995), basada en las obras del obispo Jaime Nevares, fundador de la asamblea permanente por los derechos humanos y el Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos, durante la dictadura argentina de 1976 y que formó parte de CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) una vez instaurada la democracia, *Yo, sor Alice* de Alberto Marquardt (1999), la historia de la monja francesa Alice Domon desaparecida en 1977 por el Proceso de Reorganización Nacional.

Se cierra esta década con dos films de ficción: *El censor* (Eduardo Calcagno, 1995) y *Garaje Olimpo* (Marco Bechis, 1999), uno de los mayores emblemas cinematográficos sobre la dictadura; una propuesta estética brillante que muestra la vida en un centro clandestino. El propio director estuvo detenido en uno de estos centros, no obstante no existe ninguna contaminación autobiográfica dentro de su trama.

2.3.2 Tercera etapa: década de 2000

Con la crisis económica que se produjo con el cambio de siglo en el cine argentino aparecen nuevos temas. Los cineastas quisieron desprenderse de la dictadura, no por falta de interés sino para abordar preocupaciones más recientes tales como: el desempleo, la decadencia de la burguesía provinciana, la estética del vacío, la falta

de horizontes del presente. No obstante, la dictadura argentina continúa siendo un leitmotiv en el cine argentino, cuya sociedad sigue necesitando procesar un pasado tan traumático en su historia.

Dentro del cine documental destacan: *Historias cotidianas* (Andrés Habbeger, 2000), la vida de seis hijos de desaparecidos; *Sol de Noche* (Pablo Mistein y Norberto Ludin, 2002), la historia de Olga Márquez de Aredez, una mujer que luchó activamente contra los militares; *Los Rubios* (2003) constituye un proceso de representación por la memoria de Albertina Carri, directora del film, cuyos padres (ambos dirigentes de Montoneros) fueron secuestrados y desaparecidos durante la dictadura; *Papá Iván* (2004), film en el que su directora, María Inés Roqué, transmite a través de palabras e imágenes la mirada sobre su padre, uno de los fundadores de FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias); *Los perros* (Adrián Jaime, 2004), la vida de varios integrantes del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).

La ingeniería y la arquitectura, ejes fundamentales para la edificación de una estética de poder, y el diseño de obras monumentales, se encontraba en las historias de las ciudades. Relatos que reflejan producciones como la del documental de Néstor Frenkel, *Construcción de una ciudad* (2007), donde se narra el nacimiento de la provincia de Entre Ríos, que era la Nueva Federación en los 70. Sus protagonistas son los habitantes del lugar cuyo desarraigo y vida aportan sentido a este film en el que “dictadura” y “proceso” se encuentran presentes en el ambiente que envuelve a sus protagonistas. *Caseros en la cárcel* (Julio Raffo, 2005) en la que los presos políticos que estuvieron en la cárcel de Caseros (Localidad cercana a Buenos Aires) recuerdan sus días en ese recinto.

En el cine de ficción cabe destacar: *Cautiva* (Gastón Birabén, 2003), narra la historia de Cristina una joven que es secuestrada en su escuela y sus padres son desaparecidos; *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2005; film del que hablaremos más adelante); *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005) que aborda la guerra de las Malvinas; *M* (Nicolás Prividera, 2007) film documental en el que su autor intenta esclarecer qué pasó con su madre desaparecida; *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón, 2008) que refleja la crisis económica de 2002 a través de la rememoración de hechos de la dictadura militar. Estas producciones, aunque desde

una perspectiva más comercial (que no desmerece su calidad), mueven un pasado no olvidado.

2.4 Selección de seis películas que reflejan la Dictadura Argentina de 1976

Recurrimos a films que, por su cercanía o lejanía al contexto histórico de nuestro trabajo, suponen emblemas dentro del ámbito cinematográfico argentino e internacional y además cada uno de ellos hace referencia a figuras o colectivos que se dieron durante la dictadura. *La historia oficial* (1985); *La noche de los lápices* (1986); *Kamchatka* (2002); *Crónica de una fuga* (2005); *Hermanas* (2005); *El secreto de sus ojos* (2009).

Detenemos nuestra atención en *La historia oficial* y *El secreto de sus ojos*, prosiguiendo con el análisis de ambos films iniciado en el capítulo anterior (epígrafe 1.5.1), donde trabajamos los aspectos textuales; en este capítulo realizamos un estudio narrativo en el que da cuenta del contexto, sus relaciones intertextuales, su estructura narrativa. Abrimos así las puertas hacia la parte empírica de nuestra investigación.

2.4.1 Películas cercanas al contexto histórico

2.4.1.1 *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986)

Productor, director y guionista argentino, Héctor Olivera es uno de los cineastas más reconocidos en su país. Empezó a formarse en el Liceo militar y con catorce años su madre le llevó a Estudios Bayres donde comenzó su carrera en el cine. De este modo a los dieciséis años ya fue ayudante de dirección en *La gran tentación* (Ernesto Arancibia, 1948). Y dos años después, entró en el departamento de producción con Eduardo Bedoya en *Artistas Argentinos Asociados*. Tras unos años de aprendizaje junto a directores como Tulio Demicheli, Mario Soffici, Luis César

Amadori y Carlos Rinaldi, se convirtió en ejecutivo independiente, cuando, junto a Fernando Ayala crea *Aries Cinematográfica argentina* (1956). Su primera película como director es *La Patagonia rebelde* (1974) a la que sigue *El muerto* (1975). A partir de 1975 comienza a acentuarse la dictadura y esto influye en sus producciones hasta que en 1986 llega *La noche de los lápices*.

Con un estilo cercano, *La noche de los lápices*, narra la sucesión de los hechos que se produjeron el 16 de Septiembre de 1976³⁴. El film, además de contar con el testimonio de Díaz, se basa en la novela y obra de teatro homónima de María Seoane y Héctor Ruíz Núñez, reputados periodistas. Su estreno coincide cuando se cumple una década desde que sucedieron los hechos y después que Pablo Díaz, uno de los supervivientes, testificara en el juicio. Pablo Díaz, interpretado por Alejo García Pintos, participó en el guion de esta película junto a Héctor Olivera y Daniel Kon. El testimonio de Díaz, la presencia del horror y la crudeza de sus hechos dotan a las imágenes de una veracidad implacable. Una de las escenas más impactantes es en la que los cuatro amigos, tras ser torturados, cantan juntos para olvidar lo que están viviendo. En ella se muestra la crudeza del ambiente en el que se encuentran y a la vez el instinto de supervivencia que les empuja a luchar.

Quizá ésta sea una de las películas que mejor han plasmado la realidad histórica, ya sea por su cercanía al periodo del que hablan o por la inclusión en el proceso creativo de uno de sus supervivientes.

2.4.2 Películas alejadas del contexto histórico

2.4.2.1 *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002)

Marcelo Piñeyro es un director y guionista argentino. Tras estudiar en la facultad de Bellas Artes, se asoció con Luis Puenzo en su productora *Cinemanía S.L.*³⁵ Debuta como director con *Tango feroz* (1992) por la que recibió los premios de Radio

³⁴ Los diez secuestros y asesinatos de estudiantes de secundaria que se dieron en la ciudad de La Plata la noche del 16 de Septiembre de 1976.

³⁵ Fue productor ejecutivo en *La historia oficial*.

Habana (Cuba 1993), y de la Asociación de Cronistas Cinematográficos a la Mejor Ópera Prima. Su siguiente film, *Caballos salvajes* (1995), obtiene la mención especial del jurado en el festival Sundance, entre otros premios internacionales. De su filmografía destacan: *Plata quemada* (2000), Goya a la Mejor película de habla hispana, y Cándor de Plata; *Kamchatka* (2002) y *El método* (2005) Goya al Mejor guion adaptado (2006).

Kamchatka muestra a una familia que se oculta en una finca alejada de la ciudad para protegerse de los militares. No es una película descriptiva ni en imágenes ni en texto; esto la hace única: se sirve de las interpretaciones, de la puesta en escena y de un guion que es capaz de transportar al espectador a otra época y hacer que éste se identifique con los personajes. Uno de los hallazgos del film es la mirada infantil de Harry a través de la cual se describen los hechos: la inclusión del juego de un niño para explicar un miedo colectivo; la transmisión de un contexto histórico que no es contado, este hecho hace que esté más presente el subtexto que el texto. En este juego el oso de peluche (al que se encuentra aferrado el hijo menor) ejerce una función simbólica en el niño (lo quiere recuperar); y el padre (se lo trae): intentan retomar una vida que no va a volver y un hogar que jamás será el mismo.

Una de las escenas que mejor refleja ese juego entre lo dicho y lo mostrado es cuando Harry se escapa de la escuela para ver a su amigo; la madre de éste abre la puerta, le mira con desconfianza, y no le invita a entrar. Las palabras de cordialidad están, pero las acciones indican un rechazo absoluto.

Consideramos cruciales la despedida entre padre e hijo. Apenas hablan, pero sus miradas lo dicen todo. Sólo piden un café con leche y posteriormente se despiden.

2.4.2.2 *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2005)

Julia Solomonoff, directora, actriz, productora y guionista argentina, estudió cinematografía en University of Columbia (USA). Entre sus producciones destacan cortometrajes *Octavo 51* (1992); *Un día con Ángela* (1993); *Siesta* (1998), *Ahora* (2005) y *Scratch* (2005) todos ellos premiados: Directors' Guild of America, FIPRESCI, New Line Cinema y Milos Forman Fund. Su primer largometraje fue, el

que aquí nos ocupa, *Hermanas* (2005) a la que siguió *El último verano de la Boyita* (2009).

Hermanas aborda el periodo de la dictadura y la inmediata democracia. En 1984 dos hermanas Natalia (Ingrid Rubio) y Elena (Verónica Bertucelli) se reencuentran en Texas tras nueve años sin verse (desde el comienzo de la dictadura Argentina). La película recoge dos periodos históricos: la dictadura militar a través de la novela escrita por el padre, y la instauración de la democracia provocada con el reencuentro entre las dos hermanas y la posibilidad de Natalia para volver y testificar en el juicio. Una de las secuencias que mejor representa el contexto histórico, relacionado con el ERP, es en la que Natalia, Martín y otros dos jóvenes asaltan con armas a unos militares. En ella perciben las luchas existentes entre militares y revolucionarios y el dolor interior provocado cuando vemos a Martín detenido en la lejanía; Natalia nunca vuelve a saber de él.

A través de las relaciones y los personajes, este film representa a un colectivo muy amplio: desaparecidos, familiares y combatientes.

2.4.2.3 *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2005)

Adrián Caetano, director y guionista de cine y televisión uruguayo, estudió cine en Francia³⁶. Irrumpe en el cine con *Pizza, birra y faso* (1997): Cándor de Plata a la Mejor ópera prima y Mejor guion original, entre otros. También cabe destacar: *Un oso rojo* (2002), *Crónica de una fuga* (2005) y *Francia* (2010).

Inspirada en la novela homónima de Claudio Tamburrini (del que señalamos anteriormente como uno de los detenidos que logró fugarse). *Crónica de una fuga* narra la huida de cuatro detenidos de uno de los centros clandestinos durante la dictadura, denominado ‘Mansión Seré’. El film se centra en el proceso de secuestro y desaparición en estos establecimientos. El actor Guillermo Fernández, que interpreta a un represor, fue uno de los miembros que logró escapar. Tanto el autor

³⁶ A pesar de haber buscado la Escuela de Cine donde se formó este director y guionista nos ha sido imposible encontrar dicha información.

del libro como el actor apoyan la trama otorgando una verdad en la puesta en escena con los hechos reales que ambos vivieron. Sin duda, uno de los momentos más representativos es cuando los cuatro prisioneros escapan totalmente desamparados (que se muestra con la desnudez física) con tan solo una cuerda por una ventana.

2.4.3 *La historia oficial* y *El secreto de sus ojos*.

2.4.3.1 *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985)

Luis Puenzo, director y guionista de cine argentino de reconocido prestigio, cuenta con numerosos premios internacionales. Comenzó en el cine publicitario como director, guionista y dibujante (1962). En 1968 creó su propia productora, *Luis Puenzo Cine* (que en 1974 se transformaría en Cinemania S.A. junto a Marcelo Piñeyro). Debuta en el cine, como director con el musical infantil *Luces de mis zapatos* (1973). A esa producción le sigue *Cinco años de vida*, 1975, uno de los episodios en la serie de televisión *Las sorpresas*. *La historia oficial* (1985), rodada bajo la recién estrenada democracia de Raúl Alfonsín, obtuvo el Oscar a la mejor película extranjera en 1986, y el Globo de Oro a la mejor película de habla no inglesa; el premio del jurado Ecuménico en el festival de Cannes y Los premios Cóndor de plata a la mejor película, mejor director y mejor guion original. En 1989, rueda en México una producción estadounidense, *Gringo Viejo*, basado en la novela homónima de Carlos Fuentes, protagonizada por Jane Fonda y Gregory Peck. En 1992 *La peste*, basada en el relato homónimo de Albert Camus, una coproducción argentina-franco- británica en la que actúan Robert Duvall, William Hurt y Raúl Julia. En 2003, *La puta y la ballena* coproducción española y argentina, protagonizada por Aitana Sánchez- Gijón y Lydia Lamaison.

La historia oficial fue filmada en un periodo muy similar al que se representa la película. El distanciamiento temporal es muy escaso, fue estrenada en el año 1985, aunque los personajes sean ficticios se considera un documento de la época que sirvió como marco dramático para la narración. El gobierno de Alfonsín ya llevaba

dos años en el poder y con él la democracia. Para comprender mejor la cercanía existente entre el contexto histórico del rodaje y el período representado en el film, consideramos de interés las palabras de la actriz Analía Castro sobre la clandestinidad del rodaje:

“Yo estaba trabajando en *Amada* una novela y me eligieron para la madrugada y volvíamos tarde, para poder filmar tranquilos. Una vez recuerdo que vi las figuras de tres hombres con Itakas, amenazas que sufrimos, como la bomba que le pusieron en la puerta de la casa a Norma Aleandro. A mí mamá después le garantizaron mi seguridad y seguimos filmando. Mi mamá vivió la dictadura y para ella era muy importante la película también [...] Cuando veo las imágenes no lo puedo creer. No puedo creer que esa haya sido yo. Para mí era normal y no percibí situaciones difíciles, salvo la de las armas que ocurrió afuera de mi casa. Sólo eso recuerdo. Después era todo tan natural. Son todos tan grandes actores que me ayudaban a que sea todo como un juego.”³⁷

La historia oficial aborda la repercusión que tuvieron los hechos sucedidos durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) para situarlos en dos contextos dramáticos: *tráfico de bebés*, *desaparecidos* y *asociación de Madres de Plaza de Mayo*, muy relacionados entre sí. La adopción de bebés de *desaparecidos* por parte de militares y asesores del gobierno militar fue una de las acciones, entre otras muchas, que mostraron el horror inhumano de lo que se vivió durante el período dictatorial. La lucha de las Madres de la Plaza de Mayo fue el motor para recuperar a esos niños que eran sus nietos. Relacionando este film y su contexto de producción y representación, consideramos fundamental analizar sus personajes, trama y estructura narrativa.

Los personajes

³⁷ <http://www.ciudad.com.ar/espectaculos/116175/mira-esta-hoy-nena-historia-oficial-29-anos-estreno>. Mayo 2014.

Alicia

Alicia constituye uno de los personajes principales cuyas acciones son de extrema importancia para la trama general del film. Desde la primera secuencia en la que todos están cantando el himno argentino en el patio del colegio, la cámara se acerca poco a poco y la aísla identificándola entre la multitud.

Si atendemos a la función que ejerce en el relato se trata de la protagonista, a través de sus ojos experimentamos el universo que nos presenta este film.

Alicia es una mujer de unos 40 años, perteneciente a la burguesía argentina, es profesora de secundaria. Viste de forma clásica y elegante, su forma de peinarse va cambiando a medida que su interior evoluciona con la progresión del film. El principal objetivo de Alicia es dar respuesta a las preguntas que nunca hizo y que debería haber hecho: ¿de dónde procede Gaby? ¿cómo fue su adopción?. Preguntas que le atormentan ahora más que nunca con la llegada de su amiga Ana, que le hace ver un mundo ante el que había estado ciega durante muchos años. En el arranque del film se muestra impasible ante lo que sucede a su alrededor, optando por un comportamiento y unas creencias literales ante lo que dicen los libros. Una de las primeras frases que dice Alicia para presentar la asignatura que va a impartir en el instituto y que, a su vez, sirve para presentar a este personaje: “La historia es la memoria de los pueblos” (T.C. 4’49’)

En un principio la historia se da a conocer por los libros, por lo “oficial”. Su memoria entra en juego en su propia historia, incitándola a descubrir lo que desconoce. Su incertidumbre se convierte en una obsesión que le hace percibir las calles y a las personas de forma diferente a la ceguera que había experimentado hasta el momento, y que le permitía continuar en su acomodada vida.

En el camino hacia su objetivo Alicia se encuentra con dos obstáculos:

- El primero y más importante, el sentimental: lo mucho que quiere a Gaby y como su vida se ve hecha pedazos sin ella a su lado. Este impedimento es

el que le hace reflexionar y detenerse.

- El segundo es Roberto, su marido, que se niega a contarle la verdad y esclarecer todas sus dudas. Podría ser considerado como un oponente físico y psicológico (incluso llega a pegarle fuertemente en la penúltima escena). Alicia, como hemos dicho anteriormente, evoluciona a lo largo del relato. Al principio es una mujer recatada, rígida ante sus principios por miedo a que sus deseos se interpongan en lo que cree que es correcto. Su progresión se ve claramente reflejada en su pelo: signo de su rebeldía y feminidad. En un principio recogido hasta terminar soltándose poco a poco, en una de las escenas próximas al clímax de la película, Roberto hace referencia a la rebeldía de su pelo que es la que ella está ejerciendo sobre él. También su cabello está presente ante la atracción que siente por Benítez y como al final se muestra abierta a ese deseo.

Cabe destacar la estrecha relación que existe entre el personaje y su intérprete Norma Aleandro, actriz argentina con una amplia trayectoria que estuvo exiliada en España durante gran parte de la dictadura, desde 1976 hasta 1981. Sus vivencias reales con el periodo histórico que aborda la película le hacen encarar el personaje de forma única.

Roberto

Otro de los personajes principales del film. Sin él los antecedentes que incitan el tema fundamental no existirían. Es quien oculta la procedencia de Gaby y quien desarrolla una “adopción” ilegal con ella.

Presenta una de las mayores oposiciones para Alicia, la protagonista. Ejerce la función de antagonista en el relato. Se opone ocultando datos escabrosos como la adopción, o su relación con la detención y posterior tortura de la amiga de su mujer, Ana; impidiendo que ella investigue; actuando con extrema violencia cuando se siente amenazado y hundido por su descubrimiento.

Roberto es un hombre de unos 45 años, está implicado en las acciones realizadas por los militares en la dictadura de 1976, trabaja como asesor. Cuando se instaura la democracia su “trabajo” está en peligro como también lo está su familia.

Uno de sus principales objetivos es continuar el ocultamiento sobre las acciones inhumanas que ha cometido sin que su vida se vea afectada, así como, seguir ejerciendo su trabajo y provocar un cambio de gobierno que coloque a los militares en el poder.

La evolución de este personaje tiene un carácter más lineal que el de Alicia. Su aparente omnipotencia se ve claramente afectada con las preguntas de su mujer, la llegada de su amiga Ana y el cambio a la democracia. Al final de la película, al ver afectada su integridad, ejerce una de las mayores demostraciones de impotencia: pega brutalmente a su esposa.

Roberto nos conduce al contexto histórico, nos introduce en el marco represivo a través de lo que no cuenta más que lo que cuenta.

Es de señalar la relación que guarda el actor que interpreta a este personaje, Héctor Alterio, con el contexto histórico representado. Estuvo exiliado en España durante la dictadura (lugar en el que se quedó y reside actualmente) y fue amenazado de muerte por la *Triple A*³⁸. Su exilio y distanciamiento del contexto histórico juegan un papel de vital importancia en la construcción de este personaje.

Ana

Ana es un personaje que puede interpretarse de los siguientes modos:

- En lo que respecta a su presencia física durante el film actúa como un personaje secundario.
- Su importancia dentro de la trama juega un papel principal y decisivo.

La función de este personaje es catalizador, si entendemos por esto, al personaje

³⁸ Triple A: Alianza Anticomunista Argentina. (<https://www.youtube.com/watch?v=MvcfcexxqL0>. Visionado en Febrero 2014)

que a través de su presencia y acción dramática es capaz de hacer reaccionar a una serie de factores o personas. Su presencia y testimonio, provoca:

- El interés de Alicia por el mundo que le rodea, el pasado que le atormenta y la búsqueda de respuestas. Ana le hace poner en acción sus pensamientos y emociones.

- Agresividad en Roberto- Es una “amenaza” que puede alterar su “idílico mundo”. La discusión que sostienen donde éste le llega a decir que todas las personas como ella y su marido deberían estar *desaparecidas*.

Ana es una mujer de unos 40 años, muy atractiva y con actitud revolucionaria. Ha estado exiliada durante siete años, tras haber sido torturada y violada en un centro de detención clandestino. Su marido, Pedro, pertenece a ese gran grupo de *desaparecidos*. Intenta vivir y olvidar en la medida de lo posible el dolor y la violencia que le han hecho romperse por dentro.

Ana y Alicia representan una de las escenas más emblemáticas de esta película cuando entre risas comienzan a contarse sus calamidades, hasta que poco a poco termina en llanto cuando Ana cuenta la brutal experiencia que vivió en el centro de detención.

Chunchuna Villafañe, actriz que da vida a este personaje, estuvo exiliada tras ser amenazada en 1976. Con el retorno a la democracia volvió a Buenos Aires.

Sara

Al igual que Ana, es un personaje secundario, aunque su presencia es vital. La progresión de Sara es lineal, su principal objetivo es recuperar a su nieta. La tristeza en la mirada es un rasgo característico en la construcción de este personaje. Sara es crucial en relación a Alicia, actúa como catalizador, haciendo que termine de descubrir la procedencia de Gaby; con Roberto como antagonista puesto que se opone a sus deseos. Su presencia da un giro, provoca una acción irremediable por

parte de Alicia: devolver a Gaby a su familia biológica.

Sara es una mujer de unos 65 años, perteneciente a la asociación *Madres de la plaza de Mayo* que lleva años luchando por la desaparición de su hijo. Es la abuela biológica de Gaby.

El personaje de Sara es encarnado por la actriz Chela Ruíz. *La historia oficial* supuso un antes y un después en su carrera, ya que hasta el momento su trayectoria se centraba en el teatro. Con este film ganó el Cóndor de Plata a la mejor actriz de reparto (1986). Los matices de los que Chela Ruíz dota a su personaje en la película adquieren una gran importancia en la trama principal de la misma.

Gaby

Gaby es el claro ejemplo de un personaje que actúa como tema, en torno al cual gira toda la trama. No es un personaje activo, no obstante provoca la acción del resto de personajes. En la inocencia infantil recrea una realidad histórica que devuelve un imaginario con el que el espectador se identifica. El juego en la realidad cotidiana devuelve imágenes que enfrentan a este personaje con su pasado.

Es necesario destacar la función catalizadora que suponen los personajes del profesor Benítez y el alumno Horacio Costa para Alicia. El primero le hace ver lo que existe dentro de ella y no quiere mostrar; el segundo le enseña que la historia oficial se encuentra más allá de los libros, en lo que la ley considera “no oficial” de ahí lo paradójico que aporta este título.

Trama

En el caso de *La historia oficial*, las conversaciones y confrontaciones con los estudiantes acerca de la narración oficial de los libros de texto o la conversación y el reencuentro de Alicia con su amiga Ana que le cuenta su secuestro y tortura, ponen en marcha el relato haciendo que Alicia empiece a preguntarse de dónde viene Gaby y la enfrenta a constantes discusiones con Roberto, su marido, quien le oculta la procedencia de la niña. Estas acciones nos introducen en el conflicto

principal de la película, no siendo éste el que desencadena dichas acciones sino el *tráfico de bebés* que ejerce Roberto con Gaby y la desaparición de sus padres.

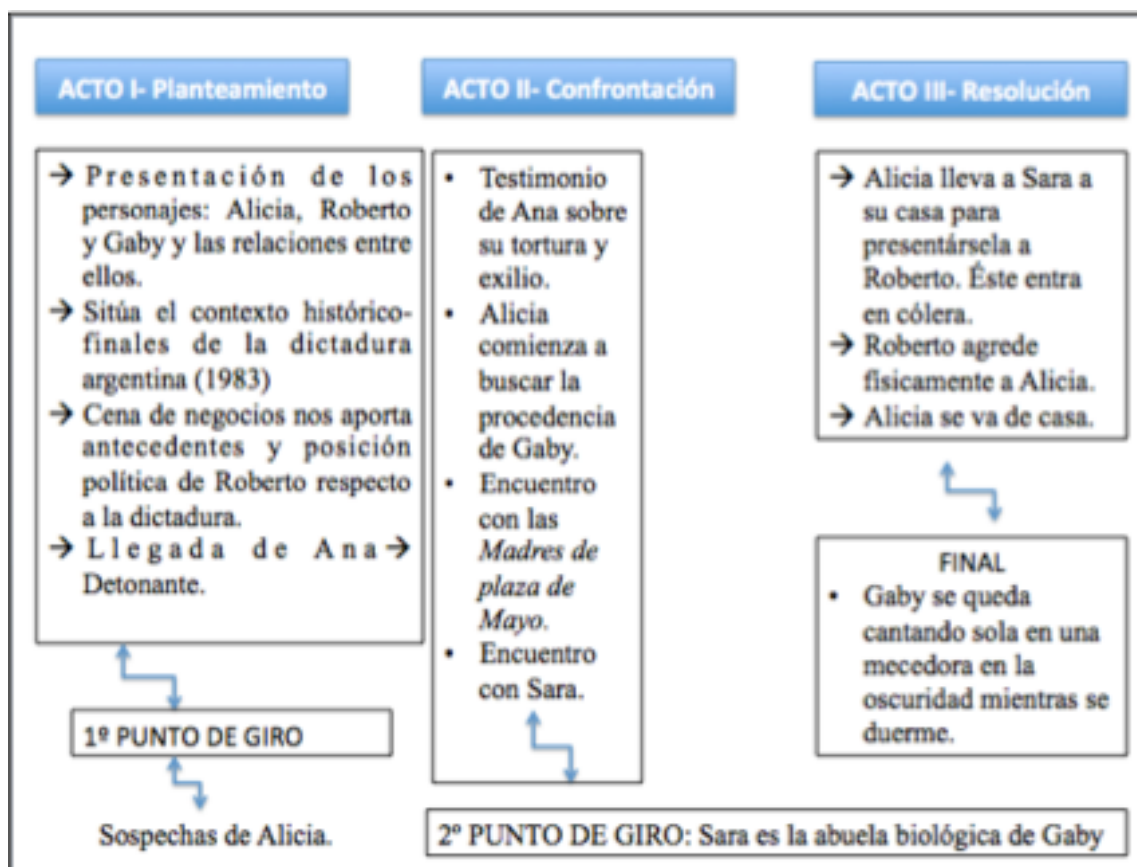
La trama histórica aborda la dictadura argentina de 1976 caracterizada por la represión ilegal, la desaparición de personas.

El tráfico de bebés como hecho en el que se origina la acción dramática y los conflictos. El pasado del personaje de Gaby (hija de desaparecidos) es el que mueve su presente y futuro. Ese tejido histórico teje ahora su vida y en consecuencia la vida de Alicia (madre “adoptiva”), Roberto (padre “adoptivo”) y Sara (“abuela biológica”). Ambas tramas no se excluyen sino que se complementan creando de este modo, el argumento del film.

Si tomamos como referencia que la línea de acción transversal reúne y enhebra en un solo hilo todos los abalorios y elementos dirigiéndolos hacia una supertarea común³⁹ podríamos decir que *La historia oficial* presenta la acción transversal en el personaje de Roberto y actúa como hilo conductor de la historia. Llevando consigo “los abalorios”: relación con Alicia y la familia biológica de Gaby, Sara; hacia una “supertarea común”: descubrir de dónde viene Gaby, el por qué y para qué de sus acciones.

³⁹ Ósipovna Knébel, *El último Stanislavsky*, España, Ed. Fundamentos, 2013: 55.

Estructura narrativa



- Acto I- Planteamiento

En el caso de este film, nos presenta a Alicia, Roberto y Gaby. El arranque del film nos sitúa en un contexto: los alumnos de Alicia en el colegio, cantando el himno argentino, con la bandera militar argentina en primer término. Esta escena nos sitúa en un lugar concreto, la clase donde Alicia enseña historia, está escribiendo una fecha en su cuaderno “14 de Marzo de 1983”. Siete meses antes de instaurarse la democracia (10 de Diciembre de 1983).

El carácter revolucionario de alguno de los estudiantes ante su explicación sobre lo que es historia muestra la recién instaurada democracia y la división de opiniones que esto provocaba, así como también el miedo.

A través de Alicia conocemos los otros dos personajes principales, Gaby, la niña que aparece cuando Alicia la está bañando, expresión de la relación entre ambas:

“madre e hija” y Roberto entrando a la habitación conyugal con una un bebé de juguete, sorpresa para el quinto cumpleaños de Gaby, que cumplen además de la relación marital, adelantan sentidos sobre un pasado por ahora desconocido:

- Roberto trae por un lado el muñeco envuelto en secreto (del mismo modo que trajo a Gaby). Y es descubierto por Alicia y Gaby, del mismo modo que se descubre la verdad sobre la procedencia de la niña.

La cena de negocios a la que asisten señala la posición política en la que se mantuvo Roberto durante la dictadura. De las conversaciones entre los comensales y el carácter despectivo con el que uno de ellos habla sobre un socialista español, Ballesteros, se puede deducir el partido que tomaron durante el periodo dictatorial y cómo ahora sus posturas políticas y acciones se pueden ver amenazadas. A través de esta cena también podemos ver la postura que toman las esposas, al margen, aparentemente ciegas ante lo que les rodea, por interés propio. Ancla el relato en un marco histórico muy concreto.

La llegada de Ana, su amiga exiliada, supondrá el primer punto de giro y detonante en el desarrollo de este film.

- Acto II- Confrontación

Este acto está compuesto por toda la acción dramática que realiza el personaje de Alicia para descubrir la procedencia de Gabi y la relación que establece con los personajes que le conducen a ello así como también los que se oponen. Es en el desarrollo donde Alicia sostiene su mayor progresión como personaje, empieza a ser consciente de lo que le rodea y busca los medios necesarios para alcanzar su objetivo. El estar cerca de su objetivo le genera contradicciones que harán que no se trate de un desarrollo lineal, sino que está lleno de matices que humanizan la trama. El encuentro con Sara, abuela biológica, constituirá el segundo punto de giro en esta trama.

- Acto III- Resolución

Podríamos considerar que la resolución de la estructura narrativa se encuentra

cuando Alicia lleva a casa a Sara para presentarle a Roberto. El posterior maltrato y desesperación de Roberto suponen el último punto de giro que conduce al desenlace.

El final con estructura abierta enriquece aún más si cabe el conjunto del film. *La historia oficial* aborda un desenlace con una estructura abierta puesto que no sabemos realmente cómo se resuelve la situación. En lo que respecta a la relación marital si que existe una estructura cerrada: Alicia se va de casa, pero no sabemos a donde, ¿a buscar a Gaby?, con su amiga Ana, a buscar a Sara para entregarle a Gaby. En el caso de Roberto desconocemos si va a buscar a Gaby, si se va tras su mujer, si se suicida. Son muchas las posibilidades que deja entrever el cineasta. El final también deja abierto ¿dónde irá Gaby? que permanece sola cantando la canción del principio.

2.4.3.2 El secreto de sus ojos (Juan José Campanella, 2009)

Juan José Campanella, director y guionista de cine y televisión argentino, ha desarrollado gran parte de su carrera en EEUU, en series de TV: *Law and order* (2006-2010) y *House* (2007-2010), entre otras. Entre sus largometrajes destacan: *El mismo amor, la misma lluvia* (1999), Cándor de Plata a la Mejor película, Director y Guion original; *El hijo de la novia* (2001), Cándor de Plata a la Mejor película, Director y Guion original, Nominada al Óscar en 2001 Mejor película extranjera; *Luna de Avellaneda* (2004), Cándor de Plata a la Mejor película y Dirección . *El secreto de sus ojos* (2009), Óscar a la Mejor Película extranjera, y Goya a la Mejor Película de habla hispana, Mejor Director, mejor Película y mejor Guion adaptado.

Campanella aborda de forma simultánea, cómo se instaló un sistema injusto e implacable (1976) y sus consecuencias posteriores en la sociedad argentina a la que le ha costado mucho levantarse (1999). Esta es una de las aportaciones a nivel histórico, a nuestro entender, más interesantes de este film: tratar una etapa muy poco conocida y analizada por el cine argentino y que ha profundizado mucho más en el encuadre dentro del periodo concreto de la dictadura, aunque eso no es óbice

para que existan numerosas referencias a ella en la película.

Fue en este breve periodo democrático (1973-1976) cuando se creó el caldo de cultivo para el golpe militar posterior y se radicalizó el pensamiento político, cuando el propio Ministerio de Bienestar Social, con el entonces ministro José López Rega, organizó los llamados escuadrones paramilitares (la triple A), ya mencionado en los antecedentes del contexto histórico.⁴⁰

Como continuación del análisis que comenzamos en el capítulo 1 sobre este film, a continuación, al igual que hicimos con *La historia oficial* (1985), vamos a analizar sus personajes, trama y estructura narrativa:

Los personajes

“¿Qué autor podrá decir jamás cómo y por qué un personaje le nació de la fantasía? El misterio de la creación artística es el misterio mismo de la creación natural (1984:60).

Benjamín en su novela ,como Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*, aborda la construcción del personaje como temática fundamental, se construyen ellos mismos.

Benjamín Espósito

Es el personaje principal con quien se desarrolla la acción dramática. Actúa como protagonista, él es quien cuenta el relato. En el tiempo presente Benjamín es un hombre de unos 65 años, recién jubilado y está escribiendo una novela. En el pasado tiene unos 45 años y es oficial en un juzgado. Su necesidad dramática se bifurca en dos direcciones, por un lado encarcelar a Isidoro Gómez y, por otro, su deseo por Irene. Espósito es un personaje lineal en cuanto a su deseo, ya que no es hasta el final cuando se decide a cerrar esa puerta y luchar por Irene, y es progresivo en cuanto a su objetivo, comienza sin darle importancia al caso hasta

⁴⁰ *El secreto de sus ojos* fue rodada a finales del año 2008 en Argentina, cuando el gobierno comienza a experimentar la crisis financiera, empieza a haber subsidios al transporte, energía, alimentos etc. y la política se basa en el poder otorgado por el superávit fiscal.

que se convierte en su obsesión y en su fuente de inspiración para escribir la novela. Sin embargo su amor por Irene es lo que le mueve como ser humano. Se ve representado en Ricardo Morales ya que éste ha perdido al amor de su vida.

Irene

Personaje secundario que actúa como catalizador en la historia de Benjamín ya que, provoca reacciones en él que nadie más puede originar y como confidente en el intento por capturar a Isidoro Gómez.

Irene es una mujer atractiva de unos 35 años en el tiempo pasado y de 55 en el presente. Es doctora en derecho y trabaja en el juzgado como jefa de Benjamín.

El objetivo es hacer bien su trabajo, ejercer la justicia del mejor modo posible. Quiere tener una vida plena y está dispuesta a renunciar a su comodidad para estar con Benjamín que es su objeto de deseo: lo ama y por él transforma toda su línea de acción en la película. Comienza siendo rígida con respecto a las normas y termina por ayudar a Benjamín saltándose esas normas, incluso ayudándole a escapar.

Ricardo Morales

Es uno de los personajes secundarios clave sin los cuales la historia no se daría; actúa como catalizador en la captura de Isidoro Gómez. Morales termina encarcelando y viviendo para la condena del violador y asesino de su mujer.

Ricardo es un hombre de unos 30 años en el pasado y de 50 en el presente. Trabaja en un banco y era el marido de Liliana Coloto. El amor por ella y vengar su muerte actúan como catalizadores para seguir viviendo. Su objetivo y necesidad es encarcelar a Isidoro Gómez. Atrapado en un pasado en sus sentimientos por Liliana y su futuro es vivir para dar condena perpetua a quien le robó la vida. Su deseo es la venganza, ésta le da un motivo para vivir.

Isidoro Gómez

Es un personaje secundario con una función antagonista, pone todos los obstáculos para que el protagonista no alcance su necesidad dramática. Gómez es un hombre

de unos 25 años en el pasado y en el presente la condena y sus condiciones impiden saber qué edad exacta tiene.

Es el asesino y violador de Liliana. Su objetivo, escapar de quienes le quieren capturar, posteriormente quiere ejercer el poder que le han otorgado para vengar a quienes le persiguen. Los ejes fundamentales que rigen el carácter de este personaje son: La omnipotencia en la violación, asesinato y poder que le otorga el gobierno y la impotencia sexual, la incapacidad de escapar y su final encarcelamiento.

Pablo Sandoval

Personaje secundario cuya presencia es muy importante ya que tiene un papel decisivo y activo en la búsqueda de Isidoro Gómez. Actúa como catalizador y confidente de Benjamín.

Sandoval es un hombre de mediana edad, ayudante y a amigo de Benjamín, trabaja para él. Tiene adicción por la bebida y éste es el motivo que le hace distanciarse de la gente que quiere, como su mujer o Benjamín. Es un personaje lleno de matices, cuya intervención es fundamental en la captura de Isidoro. Además, para que Benjamín no muera, es él quien tiene que hacerlo. Pablo tiene por objetivo ayudar a Benjamín: es quien le habla de pasiones y quien descubre que la pasión de Isidoro es el fútbol. Su deseo, que él mismo define como pasión, es la bebida; intenta recomponer su *yo* tras cada copa. Siente admiración y devoción por Benjamín.

Liliana Coloto

Aunque su presencia en el film es mínima, es un personaje entorno al que se origina el relato. Objeto de deseo para Ricardo Morales, y su muerte provoca la captura de Isidoro. El pasado de Liliana es fundamental: Estuvo casada con Ricardo Morales, fue maestra. El final de este personaje se encuentra en la violación y asesinato a manos de Isidoro Gómez, su “noviecito” de la infancia.

Romano

Actúa como detonante e impide que Benjamín investigue sobre el caso y capture a Isidoro Gómez. Provoca reacciones agresivas en Benjamín que son consecuencia de la liberación de Isidoro para que éste haga el ‘trabajo sucio’ del sistema judicial.

La trama

El amor, la injusticia y la venganza son los ejes fundamentales que constituyen esta película. En torno a los éstos se dibuja:

Venganza:

1. El antecedente y desencadenante: Violación de Liliana Coloto.
2. Provoca: resolver el caso y buscar al culpable.
 - Venganza de Ricardo Morales: rapta a Isidoro Gómez.

Injusticia:

- Dictadura incipiente y liberación de asesinos para que hagan el trabajo sucio
- (desaparición de personas)

Amor:

- Relación de amor entre Benjamín Espósito e Irene.

La escritura de la novela une los eslabones de la cadena que construye esta historia y nos hace considerar que este film cuenta con dos tramas principales que se interrelacionan y unen por ésta:

A) Búsqueda del culpable que violó y asesinó a Liliana Coloto El asesinato de Liliana Coloto y el intento de capturar al culpable actúan como principales desencadenantes para la acción dramática de este film. Da lugar a una serie de acciones que son fruto diferentes reacciones:

- Encarcelamiento del culpable y posterior liberación con la instauración de

un nuevo gobierno dictatorial que utilizaba a personas convictas y asesinos para hacer “el trabajo sucio”.

- La venganza del marido de la joven asesinada que termina con el secuestro y encarcelamiento de Isidoro Gómez. Actúa como hilo conductor de las relaciones que se dan entre los personajes y las acciones que éstos realizan.

B) Relación de amor entre Benjamín Espósito e Irene. Esta trama pasa por diferentes fases y no es hasta el final cuando ambos son sinceros respecto a sus sentimientos. La forma en la que el cineasta describe esta relación es magistral, haciendo partícipe al espectador de una intimidad en la que el amor está en lo que no se dice y no en lo que se dice. La despedida en la estación, sin apenas una palabra, es uno de los máximos exponentes de su amor.

Estructura narrativa

Basándonos en la existencia de dos tramas, mencionadas en el apartado anterior, vamos a establecer dos estructuras narrativas en función de dichas tramas. La primera corresponde a la trama principal, captura de Isidoro Gómez:

Esta estructura narrativa presenta toda la línea de acción que permite resolver el asesinato de Liliana Coloto. Los personajes que ejercen una mayor acción hasta llegar al desenlace son Benjamín y Ricardo. La alternancia de pasado y presente es un eje fundamental que rige esta estructura y hace que analicemos alguno de los apartados por duplicado:

- Acto I- Planteamiento:

- Presente: Se presenta a Benjamín y su necesidad dramática: escribir una novela. Esto le conduce a Irene y con ella se produce el recuerdo.
- Pasado: 1974, Benjamín acepta el caso de Liliana Coloto.

- Acto II- Confrontación:

- Pasado: Intento de captura de Isidoro Gómez. La muerte de Sandoval y la incipiente dictadura llevan a Benjamín a exiliarse.
- Presente: Benjamín descubre cómo Ricardo Morales tiene encarcelado al asesino de su mujer.

- Acto III- Resolución:

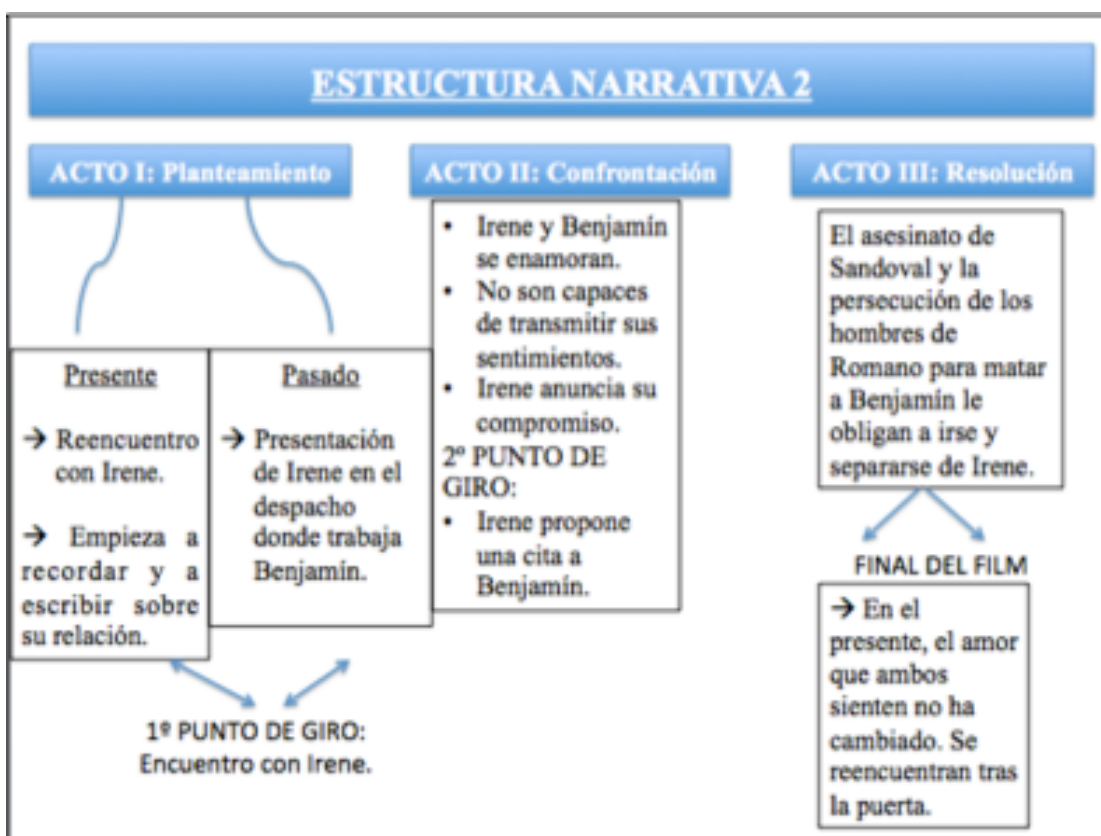
- Pasado: Asesinato de Sandoval y exilio.
- Presente: Benjamín abandona el hogar de Ricardo y le permite continuar con lo que le mantiene vivo, la condena perpetua de Isidoro.



Esta trama se encuentra más en el subtexto⁴¹ que en el texto de los personajes. Lo

⁴¹ Subtexto: Es el significado real del texto dramático más allá de la apariencia formal de su discurso. Técnica consistente en lograr que el actor exprese mediante su actitud y gestualidad el

que no se dicen tiene una mayor preponderancia frente a lo que se dice, expresado por sus miradas, sus acciones y la forma de dirigirse el uno al otro. Un ejemplo de este subtexto lo encontramos cuando Benjamín va a hablar con ella sobre la reanudación del caso de Liliana, para que Irene le de permiso. Ésta piensa que le va a expresar sus sentimientos y va a cerrar la puerta, pero entra Sandoval - Espósito se lo ha pedido para explicarlo juntos- e Irene deja la puerta abierta. La puerta es el símbolo de esta separación. El subtexto es lo que enriquece la relación entre estos dos personajes, les dota de vida.



auténtico talante de su personaje con independencia del texto que diga en un momento dado. (Gómez, García, *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, 1997: 794)

2.5 Dictadura argentina en *Moira*

La creación de y su posterior análisis y el estudio de *La historia oficial* (1985) y *El secreto de sus ojos* (2009) siembran la semilla para la creación de un guion cinematográfico, *Moira* (2015) que aúna el estudio de un contexto histórico y cinematográfico.

El nombre que da vida al título de este film, *Moira*, encuentra su origen en la mitología griega, se utilizaba para hacer referencia a las *personalidades del destino*, generalmente trágico. *Moira* es un largometraje que se encuentra en fase de desarrollo⁴²

El guion y su posterior film, que constituye la parte empírica de este trabajo de investigación; aborda dos etapas:

- El presente, que tiene lugar en la España actual.
- El pasado, que se encuentra enmarcado durante la dictadura argentina de 1976.

Germán, protagonista de esta historia, en el presente y el pasado, forma parte del PRT durante la dictadura, del mismo modo que su hermano menor Gustavo. Ambos son activistas en movimientos contra la represión existente. Daniela, novia de Germán, pertenece a una familia, cuyo padre colabora con los militares. Una noche llegan buscarla a su casa dos hombres para preguntarle por su novio. Ante la presión de la situación, ella delata el paradero de la casa familiar. Después los hombres llegan a la casa de Germán y en lugar de secuestrarle, hacen desaparecer a su hermano. En este momento Gustavo pasa a formar parte de *los desaparecidos*, y su madre, Laura, de las *madres de la plaza de Mayo*.

A continuación adjuntamos una escena del guion en la que Gustavo y Germán plasman la situación política:

⁴² Se han rodado todas las secuencias pertenecientes al pasado, relacionadas con el contexto histórico que estudiamos en este capítulo: Dictadura argentina 1976.

FLASHBACK 4/CASA FAMILIAR GERMÁN/INT. NOCHE

Germán está durmiendo en la cama. No es un sueño tranquilo, la cama está sin deshacer, lleva la ropa puesta y con los zapatos. De repente se escucha un ruido en la puerta de la calle. Germán se levanta abruptamente de un salto y va a ver qué ocurre. Pasa por la habitación de sus padres que duermen y llega al pasillo de la entrada. Allí se encuentra a su hermano, Gustavo con la luz apagada preparando algo de comer en la cocina.

GERMÁN

¿Qué hacés? me asustaste

Su hermano se sobresalta.

GUSTAVO

Y vos a mi también.

GERMÁN

¿Dónde estuviste?

GUSTAVO

Preparando cosas .

GERMÁN

¿Qué cosas?

GUSTAVO

No te puedo contar ya sabés como va esto

GERMÁN

Sos muy pibe todavía... ¿estaba el Gordo?

GUSTAVO

No preguntés que no te puedo contar

GERMÁN

Si no estaba el Gordo yo soy tu responsable

GUSTAVO

El Gordo estaba y él es mi responsable

GERMÁN

Sos muy pibe boludo... quiero que te cuides.

GUSTAVO

¿Y vos?... también sos un pendejo

GERMÁN

Tengo tres años más que vos. ¿Mañana tenés alguna cita?

GUSTAVO

Calláte y hablá bajito boludo, no despertés a los viejos.

GERMÁN

¿Tenés o no tenés alguna cita?

GUSTAVO

Sí.

GERMÁN

¿Quién te la pasó?

GUSTAVO

Y a vos que te importa pelotudo, ¿qué sos? ¿cana?.

GERMÁN

¡Decíme quién te la pasó!

GUSTAVO

No te lo voy a decir.

GERMÁN

¿Te la pasó Silvia?

GUSTAVO

La puta que te parió.

Gustavo tira todo lo que tenía para comer y se va a su habitación.

A través de esta escena podemos observar la clandestinidad y la falta de libertad que estos hermanos tienen en su vida cotidiana.

Los responsables a los que hacen referencia pertenecen a las células leninistas que constituían los partidos. Cada célula tenía un responsable encargado de su organización entre las que figuraban las citas para las reuniones conspirativas.

Siguiendo el análisis efectuado en las dos películas anteriores, vamos a hacer referencia a los elementos que intervienen en la construcción del film:

Personajes en *Moira*

Nos detendremos en los personajes principales, que guardan una relación con el contexto histórico:

Presente

Germán

Hombre de unos 58 años. Argentino. Trabaja en una empresa farmacéutica. Protagonista de la película. Ha formado una familia, ha logrado comprar una casa y también tiene un trabajo fijo en una empresa que reparte medicamentos en la que poco a poco, va ascendiendo. Pero para conseguir la adaptación a un nuevo medio, a otra sociedad y a otro entorno, ha ocultado y, a veces, hasta parece que olvidado, un pasado muy duro en Argentina: el de la dictadura. En ese contexto histórico su militancia se cruza con una vivencia familiar siniestra que provoca un corte radical con el pasado.

Sin embargo una llamada telefónica procedente de Buenos Aires durante el cumpleaños de su hija, será el desencadenante del retorno de la memoria y sufre un ataque al corazón. Cuando se recupera de su infarto intenta recuperar también su vida tal y como estaba, pero surge en su interior la necesidad de buscar a Martín Molteni, su hijo de Argentina.

Lucía

Chica de unos 23 años. Trabaja en una cafetería y sale con un hombre casado, Mike. Desde hace algunos años siente una gran soledad y eso le ha llevado a tomar decisiones en su vida. Le invade una profunda tristeza. Personaje interpretado por la actriz y guionista Nerea Lovecchio. Actúa como enlace en la relación de Germán y Martín.⁴³ En mi caso, soy hija de padre exiliado y doy vida al personaje de Lucía, hija de Germán. El interés por el contexto histórico se da a partir de mi primer viaje

⁴³ Para abordar este párrafo nos vamos a permitir usar la primera persona debido al carácter biográfico que destacábamos en la introducción de esta tesis.

a Buenos Aires, cuando un 24 de Marzo de 2004 (28 años después del golpe militar) fuimos a una manifestación de *las madres de la plaza de Mayo*. A través de las pancartas y un libro que me regaló mi padre, empecé a hacer preguntas sobre el pasado y eso me ha llevado a un presente: esta investigación.

Rosa

Rosa, mujer de 52 años, se encuentra en un momento crítico en relación al paso del tiempo, al crecimiento de su hija, a la soledad íntima que produce el ir cumpliendo años sintiendo que algunos deseos se quedan irremediadamente por el camino. Por esta situación emocional, Rosa ha establecido una relación muy curiosa con el perro de un vecino, al que ella considera maltratado y mal cuidado. Esta identificación con ese perro irá creciendo, sobre todo con la aparición de Martín en su casa.

Siempre ha querido mucho a Germán, pero desde la llamada que éste recibe en el cumpleaños de Lucía, ha empezado a sospechar que existe algo oculto en la vida de su marido. No puede encajar que esta sospecha cristalice en forma de un hijo secreto de Germán en Buenos Aires lo que, además, la remite a otra mujer en la vida de su marido de la que jamás Germán ha hablado.

Martín

Hombre de 34 años, casado con Ana en Buenos Aires y con un hijo de 4 llamado Benjamín. Ha llevado una vida relativamente acomodada, aunque con carencias afectivas en su relación con el que hasta un momento muy concreto, él ha considerado su padre. Pero todo cambia para él, cuando Daniela, su madre, enferma de manera terminal, le confiesa que su verdadero padre vive en España y que tuvo que irse del país por motivos políticos. Ante la pregunta de por qué ella no se fue con él, no encuentra ninguna respuesta.

Cuando su madre muere, comienza su investigación en la búsqueda de ese padre desconocido y con ello se sumerge en la historia de su país en la dictadura descubriendo lo siniestro de esta etapa y viviendo una militancia tardía a través de todo lo que va descubriendo, entre otras cosas la relación de su padrastro con las Juntas Militares.

Logra descubrir quién es y dónde vive su padre, pero no recibe respuesta suya. Es su hermana Lucía, quién de manera clara y contundente, establecerá contacto con él y juntos organizarán su visita a España.

Martín quiere conocer pero, sobre todo, quiere saber por qué su padre se fue de Argentina dejando a Daniela embarazada.

Pasado

Germán (joven)

Chico de 23 años, militante del PRT junto a su hermano Gustavo. Enamorado y en una relación con Daniela. Su línea de acción se ve afectada cuando desaparece su hermano y descubre la relación que su novia guarda con esa desaparición.

Gustavo

Hermano menor de Germán, joven e impulsivo. Militante del PRT, idealista y luchador. Su desaparición para salvar a su hermano es el desencadenante que da lugar a toda la trama del presente.

Laura

Madre de Germán y Gustavo. Con la desaparición de Gustavo y el exilio de Germán pasa a formar parte del colectivo de *las madres de la plaza de mayo*. Personaje interpretado por Malena Alterio, su padre, Héctor Alterio (actor de *La historia oficial*), y toda su familia, tuvo que exiliarse durante el periodo dictatorial.

Daniela

Novia de Germán, perteneciente a una familia conservadora. Su objetivo es alejar a Germán de la política y tener una familia con él, alejada de todo compromiso político y militante. Se queda embarazada y esto hace que su personaje actúe como catalizador en la desaparición de Gustavo para salvar al padre de su hijo.

Padre de Daniela

Padre implicado en el régimen que forma parte del colectivo militar. Su objetivo es alejar a su hija de Germán. Emilio Linder es el actor que da vida a este personaje y también estuvo exiliado.

Lo interesante ha sido observar cómo personas reales interpretan o abordan un trabajo ejerciendo roles diferentes a los que jugaron en el contexto real.

Trama

Dos países, dos historias, dos tramas:

1. El presente tiene lugar en la España actual y está marcada por los deseos, presiones y necesidades de cada personaje que los pone en conflicto y los hace evolucionar a lo largo de la historia creando sub-tramas:
 - Germán: Quiere olvidar su pasado pero necesita conocer a su hijo.
 - Lucía: Necesita buscar algo que le haga salir de la vida que tiene, y lo traslada a Martín.
 - Martín: Necesita conocer a su padre, pero no quiere romper el recuerdo de su propio pasado (su madre).
 - Rosa: La línea de acción de los otros tres personajes le llevan a un sentimiento de soledad que le hacen encontrarse consigo misma y tomar decisiones con su pareja.
2. El pasado está marcado por la presión del contexto histórico, la militancia de Germán y Gustavo, el embarazo de Daniela y la desaparición de Gustavo.

Estructura narrativa

Acto I

Presente:

Germán recibe una llamada de Buenos Aires, de la asociación de las “Madres de la plaza de Mayo”, diciéndole que Martín Molteni le está buscando. En cuanto le

dicen el apellido, le da un vuelco al corazón y todo su pasado retorna a los recovecos más inmediatos de su memoria.

En este primer acto se realiza una introducción de la vida de Germán, la relación con su mujer y su hija, así como también la presentación de estos otros dos personajes. El punto de giro de este presente en el primer acto se da cuando a Germán le da un infarto.

Pasado:

En este primer acto se realiza una introducción hacia la situación en la que se encontraba Germán cuando se desata la dictadura. Toda esta situación no adquiere un tono narrativo social histórico sino que al igual que el presente, se desarrolla entorno a las relaciones y a la trama intimista que caracterizan este argumento. Se ve la relación con sus padres, cómo iba de casa en casa para no ser descubierto; las relaciones con su novia, su hermano y su mejor amigo.

El punto de giro se produce cuando ve desde un colectivo cómo hacen desaparecer a su mejor amigo.

Acto II

Presente:

Germán logra contactar por vía telefónica con Martín. La persona que responde al otro lado del teléfono es su hija, una niña de cinco años. Germán se emociona al oír la voz de ésta. La primera vez que intenta contactar con él, no le es posible. La mujer de Martín toma el teléfono, Germán se queda en silencio y finalmente pregunta por Martín.

En este acto se presenta la vida del personaje de Martín, separado de su mujer, ve a su hija dos días a la semana y tiene la custodia los fines de semana alternos.

En la vida cotidiana de Germán la presencia de su pasado en la vida actual afecta a la relación con su hija, pero sobre todo con su mujer. Su hija busca a Martín en las redes sociales e intenta establecer contacto con él. Impulsa a su padre a que tengan un primer encuentro a través del skype.

El punto de giro se produce cuando Germán logra hablar con Martín y se ven por primera vez a través del Skype. Lucía se va de casa a vivir en un piso compartido.

Pasado:

La muerte de su mejor amigo, hace que Germán se implique más en las acciones políticas que ejercía el PRT y ERP. Se ve la relación que tiene con su hermano (más pequeño que él) y cómo intenta protegerlo. La relación con su novia va empeorando, ya que él no tiene tiempo más que para la militancia. El punto de giro de este acto viene dada por otra desaparición, la de su hermano menor. Éste es desaparecido en la famosa *Noche de los lápices*.

Acto III

Presente:

El pasado ha colapsado por completo la vida de Germán, no duerme por las noches y su sentimiento de culpa se apodera de su día a día. Mientras, su hija se ve afectada por la aparición de su hermano y por el descubrimiento de un pasado totalmente desconocido para ella. María, su mujer, decide alejarse por un tiempo de esta situación. El punto de giro es cuando Martín viene a España para conocer a su padre y su hermana.

Pasado:

Las desapariciones de seres queridos obligan a Germán a la necesidad de debatirse sobre su propia desaparición o el instinto por la supervivencia. El punto de giro es el exilio de Germán.

PRIMER ACTO Desvelamiento	SEGUNDO ACTO Confrontación	TERCER ACTO Resolución
<p>CONTEXTO DRAMÁTICO Presente: Atmósfera familiar. Cumpleaños de Lucía.</p> <p>Pasado: Dictadura Argentina, militancia de Germán. Desaparición del amigo.</p> <p>MARCO TEMPORAL Presente: Dos semanas. Pasado: Un mes (aproximadamente)</p> <p>1º PUNTO DE GIRO Presente: Infarto de Germán. Pasado: Desaparición del amigo de Germán.</p>	<p>CONTEXTO DRAMÁTICO Presente: Búsqueda de Martín por parte de Germán y Lucía. Germán y Martín se conocen. Lucía ayuda a la relación de Germán con su hijo.</p> <p>Pasado: Embarazo de Daniela y posterior desaparición de Gustavo, hermano de Germán.</p> <p>MARCO TEMPORAL Presente: Una semana Pasado: Una semana.</p> <p>2º PUNTO DE GIRO Presente: Germán y Martín se conocen. Pasado: Desaparición de Gustavo.</p>	<p>CONTEXTO DRAMÁTICO Presente: Descomposición de la familia de Germán al entrar su pasado, materializado en el personaje de Martín.</p> <p>Pasado: Germán descubre que Daniela ha tenido relación con la desaparición de Gustavo.</p> <p>MARCO TEMPORAL Presente: Tres días. Pasado: Dos días.</p> <p style="text-align: right;">FINAL</p>

2.6. Contexto histórico: conclusiones

Desde el estudio del contexto histórico y el cine que lo trata, podemos extraer las siguientes conclusiones:

- 1- La vivencia de la historia colectiva traza un nervio que impulsa a la ficción:
 - a. Sirve como disparador creativo.
 - b. Deja constancia de hechos cuya crudeza y horror como realidad de un pasado con tantas víctimas impregna la creación de modo casi documental.
 - c. Se constituye en una llave para procesar el horror de unos hechos, al ser la creación cinematográfica un medio de expresión que atraviesa a las personas que lo han vivido en primera persona.
- 2- Los datos históricos sobre acontecimientos componen la estructura de la creación dramática, trascienden lo colectivo y dan lugar a una representación individual. Desde el contexto histórico erupciona una ficción impulsada por dicho contexto.
- 3- Los personajes siempre actúan bajo presión. Condicionados por un contexto histórico mediato o inmediato y sujetas a él, construyen personajes inexistentes pero que los representan y reivindican como si existieran para ayudarlos a encontrar su resiliencia sanadora en la ficción narrativa del film, ya que sus acciones se ejecutan en función del contexto. Tomemos como ejemplo la película “*Hermanas*” (Julia Solomonoff), la hermana mayor, embarazada, se ve obligada a delatar donde está el novio de su hermana para salvar su propia vida. Posteriormente Martin desaparece. El contexto la condiciona porque no hay manera de escapar de él, y de este modo ejerce una presión y descubre una necesidad: la de salvarse. Otra vez vivir como único deseo humano en el extremo del abismo.
- 4- En *Moira*, los personajes también se encuentran presionados por el contexto. Al ser una película que se ambienta en el pasado y el presente podemos ver las diferencias con respecto a cada época.
- 5- Creación de una técnica para procesar un momento social: *Los 4 vacíos*, de la que hablaremos en profundidad en el capítulo 4.

Nuestras conclusiones consisten en subrayar el camino de ida y vuelta que existe en la creación de una narración. La forma que adquiere un hecho real en la ficción y cómo regresan situaciones y personajes bajo la mirada de una lupa, a la esfera de la realidad.

3. LA CREACIÓN DRAMÁTICA COMO PROCESO VITAL

3.1 Introducción

Este capítulo trata de adentrarse en cómo la creación dramática surge a partir de una narración vital desde la primera infancia y ésta es un valor constitutivo e inevitable durante todas las etapas de crecimiento del ser humano. La realidad se imbrica en la ficción constituyendo una parte intrínseca de ella (Capítulo 1); la primera infancia constituye dentro de esa realidad el origen de la creación dramática del “guion vital”. La infancia ensaya la vida con el juego simbólico dentro del espacio donado por los antecesores de cada sujeto, y pone en práctica lo imposible de la representación para vivir lo posible en la realidad. Este ritual supone la representación de un deseo relacionado con momentos de la evolución vital, está inscrito en la cultura y acaba constituyendo el yo espectacular infantil y la posterior identidad adulta.

La biografía está asociada a la implicación de la realidad en la representación, siempre ponemos algo de nosotros mismos en nuestras creaciones; dentro de la amplitud en este ámbito creativo abordaremos el trabajo del actor y la herencia creativa.

Consideramos al acto creativo como la respuesta humana a la presión del entorno en toda su amplitud; presión que se ve vinculada a la necesidad de cambio. Los episodios de la representación hacen posible la complejidad de la narración vital.

3.2 La infancia como origen del acto creativo

El juego infantil es teatralidad humana en estado puro, más allá de las interpretaciones puntuales que de él y desde otras disciplinas se pudieran hacer, implica a un actor (el sujeto infantil) y a un espectador (la figura de apego).

Nuestra investigación, como venimos señalando, fija su mirada con especial interés en la *Escuela de Arte* del teatro Tyl Tyl⁴⁴, centro al cual se encuentra vinculada por

⁴⁴Este epígrafe se apoya en la investigación vinculada a una práctica profesional en la didáctica de las Artes Escénicas con niños de entre 3 y 7 años.

el grado de pertenencia a este espacio en el ámbito profesional y personal.

La Escuela de Arte cuenta con grupos de alumnos entre 3 y 18 años⁴⁵. Los niños/as que acuden a este centro una vez por semana durante dos horas abordan distintas áreas dentro del ámbito de la Expresión Artística: Teatro; Expresión Corporal; Plástica; Música y Rítmica.

En cada sesión, dentro de la parte que se destina al juego teatral, se inventan historias que, vinculadas a un deseo determinante en la acción, abren el cauce para la existencia de personajes deseados. El grupo se divide entre actores y espectadores que interactúan divididos en dos grupos y representan situaciones ligadas a su propia vida.

Uno de los niños, al que vamos a llamar ‘A’, desde los 3 años va a la escuela con una bata blanca para hacer de médico, ahora tiene nueve y su bata ha ido cambiando a medida que crecía, incluyendo el hecho de añadir su nombre bordado en el bolsillo superior. En estos últimos años de crecimiento sigue haciendo de médico y cada clase, aunque no se esté escenificando ninguna historia, aborda su papel de médico. No sabemos si ‘A’ estudiará medicina en el futuro; lo que sí sabemos es que es un juego que ha ido protagonizando diferentes episodios en su propia biografía y constituye el ensayo y escenificación de un deseo.

El primer escenario de esa creación dramática, se sitúa en la etapa infantil y apunta Daniel Lovecchio, uno de los fundadores junto a Pury Estalayo del Teatro Tyl Tyl, que en la vida de la escena todo puede pasar sin que pase nada. Lovecchio denomina *teatralidad* a la creación dramática que surge como fruto de tres motivos: Presión, Necesidad y Deseo. Aspectos que intervienen desde la primera etapa infantil.

“[...] *Presión, Necesidad y Deseo*. Estos tres elementos secuenciados en este orden, ofrecen la posibilidad de pensar la aparición de la *teatralidad* en la etapa infantil y su consideración

⁴⁵ Además de haber abierto en los últimos dos años una formación dirigida a la Creación dramática y Entrenamiento Corporal para adultos, no obstante, su principal actividad se desarrolla en el ámbito de la Infancia y la Juventud.

para una didáctica escénica.” (Lovecchio, 2012: 16)

3.3 Biografía

La biografía compromete nuestras acciones en un tiempo. Podríamos decir que una biografía es la verdad sobre lo que nos conforma como personajes en cuanto a nuestra caracterización (hábitos, modos de vestirnos, colores, gestos), es decir a todo lo que constituye nuestro aspecto exterior y visible. Esa biografía, ligada a nuestro trabajo, supone la necesidad de poner algo de nosotros mismos en cada creación.

Un aspecto determinante en la biografía es la personalidad, y ésta se encuentra fuertemente marcada por la respuesta a la presión que damos ante la realidad condicionante. Pongamos por ejemplo que **‘B’** es una mujer que suele arreglarse de manera convencional y clásica cuidando mucho su aspecto ante los demás, a este aspecto le suponemos un determinado tipo de comportamiento más o menos previsible. Cierta día vuelve tarde a su casa después de una larga jornada y cuando atraviesa un callejón oscuro escucha los gritos ahogados de alguien. Se detiene, se descalza los zapatos de tacón, sigilosamente se aproxima por detrás de alguien, que está agrediendo a una chica, y con un par de llaves de judoca lo reduce y libera a la joven. En esta acción nuestro **‘B’** se redimensiona y cobra la entidad de personaje en lugar de estereotipo.

El hecho relatado forma parte de la biografía de **‘B’** y ejerce una descripción sobre su forma de ser. Sin este hecho, probablemente, ejerceríamos una valoración de su físico, la incluiríamos en un determinado grupo social y cumpliría un rol superficial en su conjunto. No obstante, gracias al hecho narrado, que aporta matices y características sobre **‘B’** lo convierte en un personaje tridimensional.

En nuestra vida existen una serie de acontecimientos que nos sacan del rol ensayado durante la infancia junto a nuestras figuras de apego, presionándonos de tal manera que se ve aplazado por la situación nueva que nos coloca ante el abismo de un conflicto. Nos alejamos de una estructura que nos constituye y condiciona

desde la infancia; esta distancia revela la profundidad de nuestra identidad como personas. Construimos nuestra biografía desde la narración por episodios que nuestro cuerpo va protagonizando en forma de impulsos nerviosos y modelando musculatura a partir del crecimiento. Cada biografía construye de esta manera un ritual en el que tiene lugar la representación de nuestra narración vital.

Los hechos describen a los personajes. La biografía de lady Macbeth⁴⁶ es la suma de los acontecimientos que provoca con sus acciones. Las ideas suceden a la acción y no lo contrario. Cuando lady Macbeth induce a su marido a matar al rey, esa acción da una idea al espectador sobre su persona.

Podríamos sugerir que la biografía está condicionada por la presión de un entorno y circunstancias dadas a los personajes para acometer acciones que conducen a un presente de cambio.

3.3.2 Episodio

Apelamos al término de episodio considerándolo como las partes que constituyen ese todo, que es la biografía, asociándolo a la creación dramática.

Episodio es, según la RAE, “en una obra narrativa o dramática, cada una de las acciones parciales o partes que la integran”.

Es decir, la parte de la vida de una persona, o de un personaje si lo trasladamos a la escena. Cada fase de nuestra vida se compone por diversos episodios que la conforman.

Los episodios son unidades mínimas de significación dentro del relato vital de escenas en los que impulso y decisión ante la presión se hacen tangibles y evidentes. Promueven organicidad y autenticidad, por lo tanto se distancian del concepto de estereotipo, y vinculan a la condición de arquetipos⁴⁷. Los arquetipos favorecen la aparición del personaje por su carácter orgánico.

⁴⁶ Personaje femenino, esposa de Macbeth, pertenecientes a la obra de teatro de William Shakespeare, representada por primera vez en 1606. Narra las ambiciones políticas de la época personificadas por lady Macbeth que induce a su marido a matar al rey para él convertirse en rey y ella en la reina.

⁴⁷ Arquetipo: Personaje, argumento o situación dramática que sirve de modelo original y primario para situaciones escénicas sucesivos. (Gómez García, 2007: 59)

Pongamos un ejemplo: ‘C’ es un niño afortunado a quienes sus padres siempre le dan todo lo que está a su alcance para hacerle feliz. ‘C’ sale todos los domingos a montar en bicicleta con su padre, pero un domingo se cae sin poder levantarse. La lesión en una pierna lo obliga a pasar por numerosas operaciones pero nunca consigue recuperar la movilidad que caracterizaba a aquel niño feliz. Este episodio en la vida de ‘C’ altera el sentimiento de felicidad, y la de sus padres protectores. Este hecho imprevisible, cambia la narración de la vida familiar y rompe el cliché de la ‘familia feliz o perfecta’.

A diferencia de las películas con valor de *final feliz*, la vida no es una narración y en su presente no conocemos el guion que está oculto en nuestra biografía, como antecedente, e impulsado por nuestras necesidades y deseos como elementos de presente y futuro deseado. Pero a la luz del pasado sí podemos descubrir nuestras narraciones vitales (que no tienen final puesto que nuestra propia existencia les da continuidad) pero que sí están integradas en un colectivo social y cultural.

Nuestra ‘familia feliz’ descubre su guion como estructura narrativa a la luz del pasado como narración de su propia vida según quién lo cuente: “C”, el padre, la madre o un testigo presencial que se convierte así en narrador.

3.4 El trabajo del actor

El trabajo del actor consiste en dar vida a un personaje, crear una acción dramática y objetivos que ayuden a representar una dramaturgia. El personaje, decía Aristóteles en su *Poética*, es el motor de las acciones, está definido por ellas y no por su caracterización [54^a 17]. Junto al autor y director, los actores y las actrices constituyen uno de los pilares del teatro y cine, de los que son creadores básicos (Gómez García, 2007: 13). Aunque en “Herramientas hacia el camino de la creación artística” (epígrafe 4.1), estudiaremos con especial atención a los autores de referencia, no podemos abordar el trabajo del actor sin hacer mención especial a Stanislavski y Meyerhold, teóricos y directores teatrales que consideramos fundamentales en la formación actoral:

3.4.1 Constantin Stanislavski

Maestro, director y teórico. Es una de las figuras más representativas del arte escénico. Por ello, en este apartado de trabajo actoral, vamos a abordar su técnica y estudio a través de la praxis como base primordial para la formación actoral.

Fundador de *El Sistema*, técnica que consiste en la sistematización de la interpretación a partir de las emociones, busca actores que manifiesten los sentimientos que animen a los personajes.

“En el año 1897, Stanivslaski y Vladimir Nemirovich-Danchenko⁴⁸ fundaron el Teatro de Arte de Moscú, con la intención de crear un teatro nuevo, libre de estereotipos y de convencionalismos teatrales.” (Strasberg, 1987: 71)

Gracias a las innovaciones que se ejercieron durante la época de Stanivslaski, se han podido “crear” personajes, en el sentido más amplio de la palabra. El actor es el que da forma a su personaje, lo acerca y lo aleja de su persona; se plantea ‘qué pasaría si...’. Es en este momento cuando no podemos dejar de hablar del ‘sí mágico’ que fue creado en el sistema Stanivslaskiano para la construcción del personaje. Consistía en la identificación rápida con el problema del personaje. Es decir, esta herramienta ayuda al actor a ponerse en el lugar del personaje.

“ [...] el nuevo secreto y las nuevas características de mi sistema para la creación de la vida del cuerpo humano del papel consiste en que la acción física más simple, al ser encarnada en el escenario obliga al actor a crear por propio impulso todas las funciones posibles en su fantasía, las circunstancias dadas, el sí mágico [...] se las puede encontrar y asimilar sólo con la ayuda de un minucioso

⁴⁸ Vladimir Danchenko: Autor y director ruso. Tuvo a su cargo la Escuela Dramática de la Sociedad Filarmónica. Fundó en 1897 junto a Stanivslaski el Teatro de Arte de Moscú, de cuya organización en general así como de la selección de las obras a representar fue responsable. Creó también el Teatro Nemirovich-Danchenko, orientado a los espectáculos musicales. (Gómez García, 1997: 589)

análisis llevado a cabo con todas las fuerzas espirituales de la naturaleza creativa.” (Maria Knébel, 1999: 171)

La compleja evolución del sistema stanislavskiano se podría concretar en dos etapas fundamentales:

Memoria emotiva:

Es una teoría basada en los estudios de psicología que tuvieron lugar a finales del siglo XIX.

Consistía en una técnica introspectiva que conducía al actor a recuperar y hacer presentes experiencias emotivas de su propia vida para utilizarlas en la construcción de su personaje.

Con este tipo de trayectoria en la construcción del personaje se llegó a la conclusión de que el intérprete no está actuando sino reviviendo. De este modo se le limita exclusivamente a su propia experiencia emocional.

El propio Stanivslaski criticó y vio las limitaciones de su propio método. Fue así como surgió la siguiente etapa.

Método de las acciones físicas:

El método de las acciones físicas persigue una interpretación orgánica en la que el actor construye las emociones del personaje a través de acciones que le provoquen esa emoción. Lo físico y externo, lleva a lo interno. De este modo, el actor experimenta las emociones sin tener que evocar recuerdos de su propia vida.

Gueorgui Tovstonógov⁴⁹ define a este método como:

“[...] Forma que hace en última instancia posible reproducir la extremadamente intrincada ‘vida del espíritu humano’ a través de la más simple de las secuencias de acciones físicas, en forma tal que,

⁴⁹ Tovstonogov, Gueorgui: célebre director ruso, nacido en 1915. Sus puestas en escena oscilan entre el respeto riguroso a los clásicos y la introducción de elementos de farsa en sus textos y personajes, a partir de un afán de innovación y desmitificación. De gran prestigio, desde 1956 tiene a su cargo el Teatro Gorki de Leningrado. (Gómez García, 1997: 841)

lejos de ser una simplificación, transmita plenamente el concepto vasto, profundo y omnicomprendido de lo que es el hombre” (Ceballos, 1992: 169)

El proceso para buscar las acciones es largo y difícil, puesto que hemos de buscar unas que nos ayuden a un buen desarrollo del personaje. Se trata, por tanto, de conseguir mostrar el carácter del personaje a través del comportamiento; es decir de la construcción de la línea de sus acciones físicas.

“El director tiene que recordar que no existe vida escénica sin conflicto. Entendemos esto en la teoría, pero en la práctica nos conformamos a menudo con tener dos personas sobre el escenario conversando de manera “igual-que-en-la-vida”. Todo parece ser perfectamente natural y auténtico [...] Nos conformamos con tener una “semejanza” con la vida y de este modo pecamos contra la tesis principal del Sistema: la necesidad de poner de manifiesto el conflicto, sin lo cual la más idílica de las escenas resulta imposible.” (Ceballos, 1992: 171)

La vigencia de Stanislaski en el panorama de las artes escénicas perdura actualmente, de una forma o de otra. Consciente o inconscientemente se utiliza como herramienta para sacar las emociones del actor/actriz. Aunque el propio Stanislasky reconoció las limitaciones de la ‘memoria emotiva’, a día de hoy, algunas escuelas siguen empleando ese método, asociado a su primera etapa, como eje para enseñar a sus alumnos/as.

3.4.2 Vsevolod Emilievich Meyerhold

Actor y director Ruso, procedente de la escuela de Teatro de Arte de Moscú. A través de las distintas compañías en las que desarrolló su trayectoria, fue creando un método sobre su concepción dramática, en sus montajes más destacados como

director⁵⁰. Sistematiza *su idea de un teatro* de la “convención consciente”; en este teatro, afirma que el espectador no olvida un instante que tiene delante a un actor que representa. La técnica de la ‘convención consciente’ lucha contra el procedimiento de la ilusión. (Gómez García, 1997: 548)

“La intención de Meyerhold era que el público pudiera escuchar los parlamentos como si fueran dirigidos directamente a ellos y pudieran ser capaces de detectar el mínimo cambio de expresión en la cara de los personajes, con lo cual percibían el diálogo interior de las emociones ocultas.” (Braun, 1986: 146)

La idea que Meyerhold tiene sobre la creación escénica, se encuentra centrada en una realidad de cuatro ángulos “autor, director, intérprete y público” cuyos elementos integrantes han adquirido una funcionalidad que no se corresponde con la perspectiva anterior. Se limita al papel de un puente entre el alma del autor y la del actor”.

Este director ruso estructura su perspectiva en la teoría de la “biomecánica”: riguroso método de preparación del actor que trata de agotar al máximo sus posibilidades físicas y psíquicas, dentro de un contexto que tiende a una interpretación situada en función de la convención. (Gómez García, 1997: 548)

Una de las consideraciones más importantes, a tener en cuenta es que cada director y actor buscan su propio método, en algunas ocasiones está relacionado con una técnica muy definida, y en otras es un conjunto de diferentes métodos. En relación con esta reflexión estamos de acuerdo con William Layton⁵¹, cuando defendía:

“[...] Nuestra técnica es para el actor un instrumento precioso para librarle de las inhibiciones y hábitos destructivos que bloqueen o puedan bloquear la libre salida de su talento, y ayudarle a dar vida, y

⁵⁰ *Misterio Bufo* (del autor Maiakovski, 1918); *La tierra enfurece* (del autor Tretyakov, 1937), entre otras.

⁵¹ William Layton (1922-1995): Actor y director estadounidense contemporáneo. Fundó en Madrid el Teatro Estudio de Madrid, escuela de formación de actores según el método Stanivslasky.

un comportamiento “orgánico”, a un personaje [...] Creo que hay tantos métodos buenos como buenos profesores [...] hay muchas maneras de hacer las cosas y ésta es una de esas maneras.” (Layton, 1995: 13)

3.4.3 Stanislavski y Meyerhold en *Moira*

Siguiendo a Stanislavski en “teatro nuevo, libre de estereotipos y de convencionalismos teatrales” (Strassberg, 1987: 71), es así como abordamos en *Moira* la construcción de nuestros protagonistas: un guion que trata de acercarse a la ruptura de convencionalismos y estereotipos, para dar lugar a las contradicciones del personaje y acercarlos a sentimientos humanos. La obra siempre tiene por objetivo crear verdad escénica.

Si tomamos la cita anterior de Strasberg “Teatro nuevo, libre de estereotipos...”, podemos observar cómo en la interpretación, para que esté basada en una verdad y sea naturalista, hay que llegar a extremos en los que no pase nada. Esto sucede a menudo en la escena contemporánea. En el caso de *Moira* hemos intentado *huir* de esa forma interpretativa, para acercarnos más al conflicto y a cómo los personajes se mueven alrededor de un problema y las diferentes posturas que adoptan. Esta obra nace con un conflicto (infarto de Germán) y los diferentes personajes abordan dicho problema de distinto modo. Sin este obstáculo no se daría la posibilidad de crear las distintas relaciones entre los caracteres. Las contradicciones internas que tiene cada uno de los personajes ayudan a enriquecer el conflicto inicial:

“Si en cada personaje existe una línea determinada de conflictos, por leve que pueda ser a veces su expresión escénica, esto contribuirá a crear la atmósfera de la escena a través de las acciones interiores más diversas.” (Tovstonógov, 1992: 171)

Por ello, nos afianzamos en la defensa de crear escenas y obras en las que pasen cosas, en las que el espectador sienta algo ante los conflictos de los personajes y su forma de hacerles frente.

Se puede tomar de Meyerhold, ‘la convención consciente’ como base para desarrollar el proceso de las escenas que tienen lugar entre la familia de Germán en el presente. Los actores salen y *entran* del personaje constantemente introduciendo, también, *el distanciamiento brechtiano* (Epígrafe 4.2.2)

Partiendo de Stanislavski y Meyerhold en *Moirá* hemos creado un proceso, desarrollado en diferentes fases, a través del cual el actor compone su personaje:

- a) Lectura de texto.
- b) ‘Trabajo de mesa’ sobre los personajes. Entendemos como tal aquel que se orienta al análisis que cada actor o actriz hace sobre sus personajes. En este caso planteamos las siguientes preguntas para que el actor elabore un monólogo con ellas:
 - Qué clase de persona soy.
 - Cómo me enfrento a los conflictos.
 - Infancia/Historia del personaje.
 - Qué hago cuando estoy sola/o.
 - Cuál es mi relación con el resto de personajes.
 - Cambios de actitud.
 - Objetivos.
 - Sueños.
 - Secretos.
- c) Improvisaciones de aproximación sobre momentos que no se encuentran en la obra, con el objetivo de profundizar en la historia de cada uno de los personajes y en las relaciones entre los mismos.
- d) Improvisaciones sobre el texto, eligiendo el núcleo dramáticos de cada escena, a través de frases guías.
- e) Memorización del texto, para los que realizamos, en un principio, un trabajo de “rompimiento” del texto a través de distintos estímulos: juegos con

objetos, ritmo, músicas...

- f) Trabajo de escenas incluyendo el texto.

3.5 Narración vital

En 1948 el crítico y director Alexandre Astruc afirmó que el cine se convertiría en una forma de comunicación mediante la que un artista podía expresar su pensamiento o *traducir sus obsesiones*, del mismo modo que sucede en otras formas de narración como el ensayo o la novela.

El cine, afirma Astruc, se apartará del estereotipo y trascenderá al texto escrito para considerar también el subtexto, lo no explícito de ese texto. Podrá utilizar las metáforas, elipsis temporales, todas las sombras de su espacio ritual para decir lo no dicho, con un lenguaje propio en un ritual auténtico y arquetípico.

“[...] el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito.” (Astruc, 1948:15)

Lo significativo del cine es el que sea capaz de crear realidades desde su irrealidad. Se trata de una invención temporal que adquiere tintes ilusorios de realidad cotidiana y pasa a integrar a través de la emoción el universo de millones de espectadores que comparten de este modo no solo un hecho cultural sino algo que llega a confundirse con la experiencia vital. Así todos creemos haber vivido lo que hemos visto sintonizando nuestra biografía con las sombras reflejadas en la pantalla. Y en ese momento el ritual adquiere todo su esplendor como espejo multiplicador de nuestras propias vivencias.

Nada es estático. Todo ocurre dentro de un tiempo en el que hemos estado latiendo al unísono con la obra contemplada.

De este modo Astruc crea el término *cámara estilográfica* (1948) a través del cual aboga por un cine en el que el autor utilice la cámara de forma creativa y personal, del mismo modo que un escritor lo hace con su pluma.

Siguiendo esta idea de la cámara como escritura es interesante acercarse a dos conceptos enunciados por Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1980).

Studium cuando en una foto nada es objeto de atención; simplemente puede evaluarse con una opinión subjetiva, pero deja al espectador indiferente sobre su significado y forma; por oposición al *Punctum*, punto de inflexión en la narración, aquella(s) parte(s) que llegan directamente al corazón.

“El studium, que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, “el estudio”, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, , pero sin agudeza especial [...] El segundo elemento viene a dividir el studium. [...] En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por esos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el studium lo llamaré punctum.” (Barthes, 1989: 57-59)

Es muy importante señalar que en cualquier relato, y en nuestro caso la escritura de un guion, existe un *studium* que aporta cotidianidad y vida al film y que éste ha de verse alterado en algún momento por el *punctum* que denominamos *puntos de inflexión* para el caso del film.

Tomemos como ejemplo dos fotografías ⁵²

⁵² La autoría y origen de las fotos es desconocida.



Fotografía 1
(Beso en escalera)

Aún desconociendo el contexto histórico, social, que envuelve a las dos fotografías podemos observar la gran diferencia que hay entre ellas.

En la primera de las fotos existe un *punctum* muy claro, hay algo que ‘toca’ en la mirada del espectador más allá de la subjetividad propia de los ojos que la observan. El hombre subido a la escalera y el beso en el aire muestra un contexto de dificultad, de imposibilidad ante lo más simple: el amor. La fachada de la casa puede denotar el status social en el que la pareja se encuentra y se desencuentra, ya que parece un beso de despedida.

Por oposición la segunda foto es el *studium*, la pareja, que parecen modelos (o bailarines) elaboran un beso muy estético y difícil por la postura del cuerpo de ella. No obstante, la fotografía carece de *punctum*.

Ambas fotos reflejan besos difíciles pero la emoción y el elemento punzante que transmite la primera, no lo hace la segunda.

Esta perturbación de la que habla Barthes forma parte de la narración de la propia vida, que vamos a designar con el nombre de *Narración vital*.



Fotografía 2
(Beso acrobacia)

Invitamos a asociar el *punctum* con el acontecimiento y su *punto de inflexión* tomando a este como cambio. El transcurso de la vida es un cambio permanente vinculado a nuestra capacidad para producirlos. Como mencionábamos en el epígrafe 3.2; el acto creador existe desde la primera infancia; éste viene impulsado por un contexto que nos presiona, por la aparición de nuevas necesidades y por el descubrimiento de nuestro deseo travestido en objetos metamorfoseados en otros cada vez que se hacen presentes en el acto evolutivo de cada ser humano.

La doctora Mercedes Miguel Borrás, en su estudio sobre el cineasta veneciano Mario Brenta, habla de lo que hay de primitivo en el lenguaje audiovisual. Primero viene “la cosa” y posteriormente el concepto de “la cosa”. (Miguel Borrás, 2015)

“El cine es una suerte de protolenguaje universal que el hombre ha adoptado desde siempre. El lenguaje del cine está muy cerca del lenguaje primitivo [...]” (Brenta, 2008, citado en Miguel Borrás, 2015: 825)

Se establece entonces una relación ineludible del cine con la realidad y como éste indaga en ella para crear un lenguaje propio y con códigos comunes a la vida.

En una narración vital el *studium* puede hacernos lograr una estabilidad que nos haga en determinados momentos felices (búsqueda suprema de nuestra vida).

Volvamos a tomar como ejemplo la historia de la caída en bicicleta (epígrafe 3.3.2.), en el caso de ‘C’ esa caída (*punctum*) es angustiante, ya que se altera su *studium*.

Ese *punctum* está presente en la narración cinematográfica y provoca una inflexión haciendo progresar el relato que sale del *studium*. Si la vida de ‘C’ hubiera seguido feliz en un *studium*, el film quedaría incompleto, carente de interés (en principio), la caída da un *giro* a la narración y provoca la atención del espectador.

Son interesantes las ideas del cineasta Pier Paolo Pasolini acerca del cine, cuando afirma que se parece a la vida, a la que se le han quitado los momentos “aburridos”; adquiriendo así, un sentido último: hace que se seleccionen las escenas más

significativas que contribuirán a su resultado final, del mismo modo que la muerte lleva a seleccionar los momentos más importantes de una vida.

Volviendo a nuestro ejemplo si, en lugar de narrar la caída de 'C', narrásemos todos los domingos anteriores que habían salido el padre y el hijo en bicicleta, estos hechos aislados serían una mera representación naturalista de la realidad, mientras que la caída supone una aproximación al montaje final en el film.

En consecuencia es necesaria la existencia de representaciones de la realidad que nos aporten ese *punctum* diferente que nos provoca placer e interés como espectadores del ritual cinematográfico.

En la narración de 'C' en la bicicleta, supongamos que no se cae nunca de la bicicleta y este episodio no tiene lugar en ese período de tiempo. La escena es irrelevante como tal en ese período del tiempo, pero constituye un antecedente para la configuración de 'C' como personaje.

Nuestra narración comienza con "C" después de un accidente de moto en una unidad de cuidados intensivos, mientras su padre contempla una fotografía de la escena de la bicicleta (en la que él sostiene el sillín con su mano) con lágrimas en los ojos.

Así pues, el *Studium* adquirió calidad de *Punctum* en la mano del padre sosteniendo el sillín de la bicicleta. En nuestra narración vital sería el deseo del padre de haber seguido sosteniendo el sillín de su hijo para que el accidente no se produjera.⁵³

3.6 Guion como proceso vital

⁵³ De este modo concebimos al cine como una representación que surge de las presiones del medio y los incidentes sin los que no sería posible las narraciones vitales.

Nuestra biografía como espejo de una pantalla en negro construye una nueva realidad compartida si llega a representarse y ésta nos incluye a nosotros en la sombra, estableciendo un camino de ida y vuelta repetido hasta el infinito por la imaginación ilimitada con la que es posible ir y volver para reparar y (como en los primeros juegos infantiles de ensayo del yo) renacer en la representación que da cuenta de nosotros o de nuestra propia sombra.

Nuestra historia ha de tener un valor narrativo que pueda construir una identificación con otras personas ajenas a nuestro entorno, debemos estar atravesados por ella (*punctum*) de tal forma que las ideas nazcan de forma posterior al acontecimiento imaginado es decir: sean una consecuencia del acontecimiento y no al revés. El guion habla de acontecimientos. Entendiendo por acontecimiento al hecho o suceso que tiene cierta importancia. Se trata de construir el guion de nuestra historia y, consecuentemente, estará inmerso en una estructura, es decir, esa conjunción de parámetros que forman parte de un todo y que lo constituyen.

“La estructura es el elemento más importante del guion. Es la fuerza que lo mantiene todo unido; es el esqueleto, la columna vertebral, la base. Sin estructura no hay historia, y sin historia no hay guion.”
(Field, 1995: 21)

Sid Field se basa en el modelo clásico propuesto por Aristóteles, al que denomina *paradigma estructurado*, que define como ‘un todo formado por partes’(Field, 1995: 25). El paradigma nos habla de estas unidades mínimas, de estos fragmentos que forman parte del guion oculto y vital en el que se transforma nuestra propia vida si la miramos como un acontecimiento y una narración.

3.6.1 Presión y deseo en relación con el personaje

En la construcción dramática es el actor quien otorga el valor narrativo al personaje a través de sus acciones. El actor trabaja con el asombro de encontrarse con lo que no esperaba ya que lo que busca no siempre es lo que encuentra a través de la acción. En la escritura cinematográfica imbricada con la propia vida. Robert

Mackee (2011) aporta aspectos muy interesantes para la comprensión y construcción de los personajes. A toda acción, afirma el teórico, emprendida como una decisión de un personaje, le precede una expectativa y le sucede una decepción o desvío de la expectativa que lo coloca ante un vacío; es lo que llama abismo. Vacío que adquiere un eje fundamental en la estructura de nuestra investigación y en la creación narrativa. Es lo que Michael Chion denomina *efecto teatral*, que supone un elemento sorpresa e inesperado en la trama narrativa con respecto a los personajes. Dos vías dan acceso a este *efecto teatral*:

- Como revelación: es algo existente en la vida de los personajes pero que éstos desconocían al igual que el espectador. En este caso se ha de jugar con inteligencia y tener justificadas todas las acciones del personaje para que esa revelación tenga un sentido.
- Como condensación dramática: se produce cuando el protagonista está a punto de alcanzar su objetivo y surge una dificultad que se lo pone aún más difícil.

Para diseñar los personajes MacKee sostiene que se deben crear sus principales características físicas y de personalidad.

“Los personajes no son humanos”, defiende McKee, son obras de arte y suelen confundirse con la realidad pero son superiores a la realidad. Esta superioridad es relacionada con el hecho de que se les crea con rasgos reconocibles mientras que los seres humanos somos enigmáticos”. (Mckee, 2011: 446)

La verdadera personalidad de un personaje se oculta detrás de la máscara de su caracterización. Existe un estrecho vínculo entre el autor y sus personajes, ya que estos forman parte de él.

Field defiende la acción del personaje por encima de lo que dice. ‘Un personaje es lo que hace y no lo que dice’. (1995:39)

Desde otra perspectiva ya hemos tratado el tema del personaje en nuestra consideración de la biografía (epígrafe 3.3) con el ejemplo de “B” propusimos dos

puntos: caracterización como aspecto más visible, pero no por eso superficial o sin peso, y personalidad, rasgo que aparece en los dilemas sobre la acción, acuciado por la urgencia de la presión interna y externa. En las encrucijadas de la acción el personaje adquiere vida propia y el guionista, al verlo construir episodios de acción comienza a seguirlo, tal y como hace una madre con su hijo para darles significación con la escritura.

Podríamos decir que el guionista sigue la vida de su personaje y la describe como el compositor escucha la música en el movimiento de su entorno y la traduce o el escultor descubre la forma en un bloque de mármol.

En este aspecto las ideas de Field están en sintonía con nuestras perspectivas vital y cinematográfica mencionadas anteriormente y en consecuencia la creación del guion de *Moira* (epígrafe 2.5)

Field aborda cuatro estadios que contribuyen a una buena construcción de personaje:

- Objetivo: todo personaje ha de tener una necesidad dramática que formará parte del eje primordial de su acción. En el caso de *Moira*, el objetivo del personaje de Lucía es conocer el pasado de su padre.
- Punto de vista: el modo particular en el que cada personaje ve el mundo. Ese punto de vista puede variar a lo largo del film, al igual que sucede en la vida con el ser humano que va cambiando con el paso de los años. En *Moira* el personaje de Germán ha querido ocultar un pasado durante 30 años, hasta que Martín y Lucía fuerzan un cambio de punto de vista en su línea de acción.
- El cambio: es muy importante para no crear personajes carentes de matices, y en definitiva sin vida. El cambio hace humano al personaje. En *Moira* el personaje de Germán en el pasado es un novio cariñoso, hasta que descubre que Daniela ha estado implicada en la desaparición de su hermano Gustavo; en ese momento su personaje cambia.
- La actitud: una actitud predominante siempre ayudará a la buena construcción de un personaje, más allá de que ésta se vea alterada en el

transcurso del guion. El cambio de actitud de Rosa y su determinación, suponen obstáculos en la relación entre Germán y su hijo Martín.

A este respecto Mckee hace una interesante reflexión acerca de la valoración de la presión y el deseo en relación a la personalidad del personaje:

“La verdadera personalidad sólo se puede expresar a través de decisiones tomadas ante dilemas. Cómo elija actuar la persona en una situación de presión definirá quién es [...] La clave para la verdadera personalidad es el deseo.” (Mckee, 2011: 447)

La presión del entorno y los deseos más recónditos del personaje constituyen la columna vertebral de un buen guion. Si sabemos contestar de forma clara a la pregunta ¿qué quiere el personaje? sabremos construir un buen personaje. Es interesante lo que el teórico propone frente a la construcción de realidades:

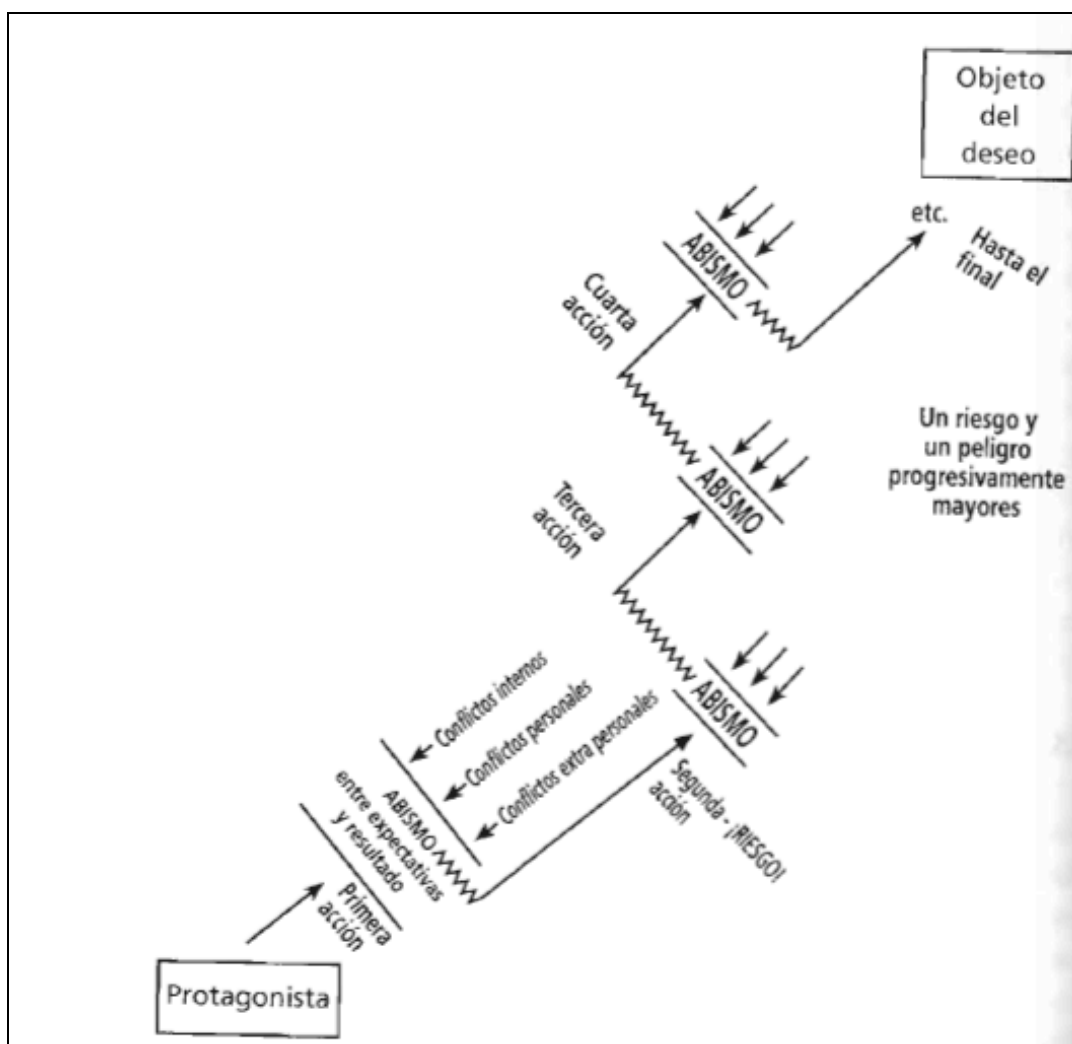
“La cámara es el temido aparato de rayos X que revela todo aquello que es falso. Amplía la vida reiteradamente y después desnuda con violencia cada giro débil o extraño de nuestra historia hasta que, confusos y frustrados, sentimos tentaciones de abandonar.” (McKee, 2011: 20)

Podríamos afirmar que en la escritura de un guion se dan multitud de preguntas que siempre han de tener una respuesta. No hay misterios para el escritor ni tampoco para el actor que conoce el final de su vida en la narración. Son realidades que sabemos como empiezan y cómo acaban.

3.6.2 El abismo

El abismo como expresión de vacío, sorpresa, indefinición, caída de lo previsto, ausencia de alternativas posibles, tal como en la vida y en la escritura de nuestro guion personal: ante la encrucijada de nuestras decisiones y sus consecuencias aparecen alternativas cuya urgencia determina la presión al borde del abismo de la decisión que haga posible nuestra carrera en pos de un deseo acuciados por una necesidad.

Mckee habla de la primera acción del protagonista en busca de su deseo, pero ésta se ve bloqueada por una fuerza antagonista que imposibilita su cumplimiento. Es este momento cuando se produce lo que él denomina abismo: la oposición entre lo que se anticipaba por el deseo y lo que ocurre. La capacidad del protagonista para adaptarse a la nueva realidad es rápida y esto hace que cree nuevas formas para alcanzar sus objetivos ante el abismo, ante lo desconocido. De nuevo, y ante una segunda acción, se produce una fuerza antagónica que abre un nuevo abismo ante lo esperado frente a lo inesperado. Este hecho se produce de forma sucesiva e invita al personaje a enfrentarse constantemente a un abismo hasta el clímax final. Nos parece esclarecedor el cuadro esquemático que aporta Mckee:



“En este abismo se encuentra el nexo de la historia, el caldero en el que se cuece nuestra narrativa. Es ahí donde el escritor encuentra los momentos más intensos que cambian vidas.” (McKee, 2011: 191)

La única forma de que esto ocurra es trabajando de dentro hacia fuera. McKee lo relaciona con otras áreas como la antropología, cuyos investigadores observan y descubren otras realidades sociales y medioambientales, o los psicólogos tomando notas sobre sus pacientes. Si un guionista trabajase desde afuera hacia adentro, es probable que creara tramas y personajes superficiales. Para crear personajes con una rica verdad emocional, hemos de conectarlos a nosotros mismos, si saliéramos de ese enlace entre nosotros y el personaje, escribiríamos estereotipos.

Es interesante comprobar la vinculación que estas ideas, la presión y la angustia, ante el abismo, tienen con las teorías esbozadas por Sigmund Freud acerca del personaje dramático, al que relaciona con el goce que experimenta ante el dolor del otro (el personaje), de manera virtual. Ser espectador del anhelo por la riqueza, la grandiosidad y la envidia por lo que el otro tiene que tampoco es el propio vacío sino un espejismo de nuestro deseo de completud. Y esto en sí nos asoma al vacío y constituye el drama de nuestro propio vacío que nunca será llenado.

El fundador del psicoanálisis, habla de un *sentimiento oceánico* con respecto a la existencia ilusoria de la religión y la eternidad del ser humano que ésta plantea. Este sentimiento oceánico, puede ser contemplado en relación al personaje como el abismo al que se refiere McKee. El abismo es secuencial dado que siempre nos espera el próximo, y lo que para la religión supone un sentimiento de expansión, para el ser humano en el abismo supone una angustia que ha de resolver con decisiones que serán posteriores acciones ejecutados por su cuerpo en el espacio como instrumento narrativo.

“[...] Nada nos parece tan seguro y establecido como la sensación de nuestra mismidad, de nuestro propio yo [...] el yo continúa dentro,

sin límites precisos, con una eternidad psíquica que denominamos ello y a la cual puede servir como fachada.” (Freud, 1930: 3)

Esa *mismidad* de la que Freud habla es la conexión con nuestras emociones, con lo más íntimo de nuestro ser y que nos pone en contacto con un abismo que no reconocemos como propio pero que actúa como motor y unión del cuerpo con las emociones. Nuestra mismidad se asoma a un abismo que nos reclama decisiones para accionar desde la necesidad y encontrarnos con la incertidumbre del deseo fugitivo y travestido.

3.6.3 Escritura imbricada en la propia vida

Dijimos al comenzar este capítulo que nuestro trabajo es una creación gestada a partir de una herencia colectiva, consecuentemente no podemos cerrar este capítulo sin hablar de la herencia creativa.

La RAE define *herencia* como “Rasgo o rasgos morales, científicos, ideológicos, etc., que, habiendo caracterizado a alguien, continúan advirtiéndose en sus descendientes o continuadores” “Rasgos o circunstancias de índole cultural, social, económica, etc., que influyen en un momento histórico procedentes de momentos anteriores (en su cuarta y quinta acepción respectivamente)”. Cuando hablamos de herencia en el arte, nos referimos a la transmisión de una identidad y modos culturales a través del apego y la protección de las figuras encargadas de este cometido (los padres). De cómo la historia de un individuo se construye a través de sus figuras de apego, y cómo éstas posibilitan el ensayo y el error antes de que el sujeto pase a un espacio social de mayor proyección y marca constitutiva. Comportamiento social que es trasladado a un colectivo mayor. Lo individual caracteriza lo colectivo y provoca la necesidad de narrar la experiencia para compartirla y proyectar en el ámbito social la herencia recibida desde el prisma del sujeto. Una herencia recibida y luego adquirida, hecha propia a través del acto de creación narrativa en la que el cuerpo y la vivencia se erigen en valedores de lo vivo que hay en la cultura.

El trabajo propuesto por Barba y los demás integrantes del Odin Teatret, supone una investigación creativa que conecta con lo humano a través de la representación organizada, mencionada anteriormente.

Sobre la dramaturgia afirma Eugenio Barba⁵⁴, antes que el texto sea palabra, el texto son las acciones que define como ‘weaving together’ (tejiendo juntos); el trabajo con ellas constituye el argumento de una dramaturgia.

La dramaturgia cobra vida cuando existe un balance entre dos polos, el polo de la concentración y el polo de la simultaneidad (encuentro entre lo escrito y su representación). Existe un riesgo de perder esa vida textual cuando se da una tensión entre ambos polos.

En 2015 tuvimos la posibilidad de completar una parte empírica de este estudio a través de un workshop titulado “Above the skin”. Este diario en el que narramos la sucesión de actividades y emociones personales de nuestra experiencia en el Odin Teatret durante una semana (ver anexo 3: 303) está elaborado como un guion tejido desde una biografía. El relato de los siete días comienza a partir de un punto de inflexión (pérdida de la maleta) y el estado emotivo inicial asociado a esa pérdida.

El *studium* de esta narración se encuentra en la planificación de un viaje y el *punctum* en el momento de pérdida de la maleta y los acontecimientos inesperados que van dando cada día. Esta escritura vivenciada del guion vital forma parte de este curso cuyo Leit motiv era enfrentarse a los abismos de lo no esperado, tomar decisiones y poder seguir en pos de lo deseado, constituido de este curso.

Es por este motivo que hablamos como persona y personaje a partir de la segunda piel, de este proceso en el cual yo escribo un guion cuando vivo y cuando intento comprender qué he vivido. Una suerte de análisis sobre la vivencia y comprensión de lo vivido como acontecimiento narrativo (sin narración nos quedaríamos ligados a un acontecimiento efímero y volátil). De esta manera la narración nos constituye en la primera y la segunda piel. Podríamos decir que esta experiencia vivida ilustra

⁵⁴ Creador del Tratado de Antropología Teatral (1992) y con quien hemos tenido una experiencia formativa en Agosto, 2015.

de manera muy efectiva lo que significa la caracterización y la palpante personalidad que aquella oculta.

El trabajo con una piel, *second skin*, ajena al cuerpo, separa la mismidad del exterior y reconecta nuestro interno, ya que el mundo no devuelve una mirada sobre nuestra caracterización sino que lo hace sobre las actitudes y los actos reconectados con una equivalencia interior, importan sensaciones y sentimiento emitidos a través de esta segunda piel. El hecho de ser un grupo uniformado con la misma piel, hace que los cuerpos formen una masa con diferentes estaturas y formas, pero una masa casi uniforme al fin y al cabo.

Sin duda dos de las experiencias sobre las que hemos experimentado esa conexión con el estudio de lo humano fueron, la visita al matadero y al lugar de refugiados. Ambas vivencias muy diferentes entre sí, pero que afectaron al cuerpo de forma diferente.



Exterior de un antiguo matadero, Holstebro, Agosto 2015.



Interior del antiguo matadero, presente establecimiento artístico, Holstebro, Agosto 2015.

Siempre, en procesos de aprendizaje intensivo, uno tiende a buscar conclusiones, aspectos que cierren, a modo de telón escénico, los contenidos. En este caso, el curso y la forma de enfocarlo abrió la sospecha de que lo más enriquecedor y movilizante son las preguntas y no las respuestas. Esas preguntas sin respuesta nutren el día a día como motores de descubrimientos.

Pocos días después de volver de Holstebro, recibimos el vídeo de nuestra performance final y fue muy emocionante observar el trabajo en la pantalla. Sin duda algo así desde fuera es muy impactante, uno se ve a uno mismo pero enfundado en otra piel y cierta otredad invade el pensamiento poniendo en tela de

juicio el concepto de identidad humana de la piel. La identidad perdida con la segunda piel, bucea en nosotros y saca a la superficie elementos sensibles muy importantes que nos constituyen.

Las sensaciones que aportó esa ‘segunda piel’ quedan impregnadas de una forma única y especial, muy difíciles de definir. Los sentidos se ven afectados tras haber pasado tanto tiempo trabajando con ella, de manera que esa segunda piel se fundió con el sí mismo, que está más allá de nuestra propia máscara y anatomía.

3.6.4 Actriz al vacío como guion que parte de una biografía

Actriz al vacío, personaje que nace a partir de la metodología gestada en esta investigación: *Los 4 vacíos* (capítulo 4).

Actriz al vacío parte de una biografía, es una existencia en la representación y una necesidad de considerar al episodio como el átomo de la dramaturgia para estructurar la creación de una representación organizada. La dramaturgia de este personaje está compuesta por un ‘mono de trabajo’ y dos máscaras (colocadas en el rostro y en la parte posterior de la cabeza respectivamente) con lo que realiza acciones teatrales en la calle partiendo de la falta de identidad superficial y del trabajo de una actriz con su propio ‘yo’.

Exponemos una de las acciones de *Actriz al vacío* que tuvo lugar en Estocolmo (Suecia): “Natur-belleza”

Enlace a vídeo → <https://www.youtube.com/watch?v=tNKGqW7-U84> (Anexo 4: Multimedia)

Este vídeo recoge varios aspectos de interés en el capítulo que nos ocupa:

- Hace referencia a la necesidad de una estructura clara que haga latente la existencia de un guion (Field, 1995). “Natur-belleza” comienza con la dificultad de un personaje para alcanzar a su objetivo (atravesar el tronco que le permita alcanzar el lugar soñado). Antes de llegar casi se cae, lo que nos lleva al abismo. Este personaje en todos sus episodios se enfrenta a un

abismo que le hace superar un obstáculo constante (Mackee, 2011). Al saltar el tronco llega a otro espacio y para conseguir a su nuevo objetivo (la cima) ha de subir una cuesta. Al llegar a la cima se duerme.

- En el desenlace o tercer acto, se encuentra con su siguiente objetivo, el árbol, corre hacia él y lo abraza. Mientras lo abraza, ve un enganche de hierro que se encuentra en una roca. Va hacia su último objetivo, pero en éste se queda estancada, no puede continuar y aparece el *efecto teatral* (Chion, 1990)

En definitiva, *Actriz al vacío* compone creaciones visuales que provienen de una herencia artística y que, a su vez, dan lugar a un guion compuesto por diferentes escenas.

3.6.5 El guion de nuestra biografía

Cuando nacemos arribamos al hecho cultural y civilizador a través del movimiento de nuestro propio cuerpo movido por fuerzas reconocibles (nuestra anatomía, impulsada por un sistema nervioso y muscular) y no tan reconocibles (afectos, deseos y fuerza motriz del inconsciente).

Los espacios que nos acogen son los protegidos y virtuales del juego y luego los sociales en los que nuestros actos tienen consecuencias.

En los primeros nos ponemos a prueba con la técnica del ensayo y el error de la representación de nuestras necesidades y deseos, y en los segundos vivimos y respondemos a la presión de un medio tomando decisiones que nos llevan a trazar un mapa de acontecimientos que convierten nuestra vida en una narración.

En este trabajo, las referencias acerca de la técnica de escritura de guion, se entrelazan con el análisis de los acontecimientos vitales expresados en el "*Diario de Above the skin*" y "*Actriz al Vacío*".

Desde esta perspectiva y la del film *Moira*, podríamos afirmar que el guion vital tiene un recorrido de ida y vuelta con el cinematográfico en el cual el uno es el otro de manera dinámica y fluida, haciendo de la escritura un acontecimiento que respira al tiempo que se escribe (sin llegar a ser un documento porque interviene la ficción

creadora), y que al igual que en la perspectiva infantil, crea alternativas ante los abismos encontrados y traza crisis como oportunidades ante el peligro. De esta manera influye en el guion vital y crea opciones dentro de una narrativa siempre nutriente de un ser humano ávido de historias para vivir y vívido de historias para escribir.

4. DEL VACÍO A LA CREACIÓN

4.1 *Los 4 vacíos*: un método

La investigación puesta de manifiesto en este capítulo supone el final del recorrido donde se plasma una de las claves fundamentales de este trabajo. Proponemos el desvelamiento de *Los 4 vacíos*, técnica desarrollada a lo largo del proceso de esta investigación, que posibilita una alternativa a una forma de trabajo del actor.

Los 4 vacíos es una técnica que defiende la importancia del cuerpo como universo de innumerables latitudes situadas entre la vida y la muerte, frente al vacío de la creación. Entendiendo a esta como un territorio comprendido entre dos polos: el movimiento y la quietud.

Acción, texto, emoción y silencio, parámetros que conforman *Los 4 vacíos*, combinan diversas disciplinas que tienen que ver con el entrenamiento físico que viaja desde lo externo a lo interno. El trabajo consciente y técnico con el cuerpo nos pone en contacto con ‘el sí mismo’ del sujeto mediante su reconocimiento como herramienta creativa.

El objetivo de esta técnica no es lograr resultados concretos del cuerpo desde el punto de vista estético, sino el disfrute de un proceso que nos hará adquirir un sentido de vivencia del presente. Una vida en estado artístico.

¿Qué entendemos por vacío?

Al igual que una planta necesita agua para crecer, nuestro cuerpo necesita un espacio para cuidarse, desarrollarse y reconocer su valor singular (no comercial).

Sería interesante, entonces, pensar en *Los 4 vacíos* como una necesidad creada por el propio cuerpo.

La RAE, en su uso, define el vacío como: “Abismo, precipicio o altura considerable”; “Falta, carencia o ausencia de alguna cosa.” (octava y doceava entrada, respectivamente)

El vacío es una de las sensaciones más enriquecedoras y angustiantes que podemos experimentar. ¿Por qué le tenemos miedo?

Nuestro cuerpo está abocado a *los 4 vacíos* que actúan como interrogantes o páginas en blanco sobre las que escribe. A partir de ahí surge una necesidad vital para recrearse, sentir y vivir a través del movimiento y el entrenamiento físico.

El abismo de nuestro cuerpo es análogo a la caída sin límites sobre un espacio también vacío: el de la escena. El trabajo con la individualidad de las necesidades de cada cuerpo y organismo físico nos equipa para dominarlo y construir en él nuestro hábitat creativo: un mundo nuevo surgido en la representación.

Los 4 vacíos (acción, texto, emoción y silencio) forman una matriz de la cual emana más que una forma de actuación, un método que reclama el trabajo con el cuerpo en clave de arte como algo necesario y vital para el ser humano. Consecuentemente el actor se encuentra con ellos condicionando tanto la vida de la escena como la cotidiana. Aceptar el vacío es la primera condición; transitarlo la segunda. Tras esto aparece una técnica propia que propicia un desarrollo.

Pero todo ocurre desde la aceptación de vacío como premisa y parte vital, no como una carencia.

Cuando se acepta la existencia del vacío, se integra como punto de partida y el artista se centra en su única evidencia: el cuerpo y su condición de instrumento y eje fundamental para la creación.

Estos *4 vacíos* son necesarios para la creación artística; en el hecho teatral y cinematográfico y todas sus formas de expresión porque constituye una puesta en escena sobre la consecución del deseo en la vida humana temerosa de la muerte. De ahí que se considere al vacío como lo equivalente a la muerte por lo que ésta tiene de desconocido.

En referencia a la producción de *Moira* el equipo de dirección, técnicos, actores y colaboradores, actores entretejen los hechos reales vividos y compartidos fuera del ojo de la cámara con una memoria personal y subjetiva de la dictadura.

*Los 4 vacíos*⁵⁵ constituyen un tejido singular que remite a esa atmósfera de la peste descrita por Antonin Artaud en la que un apestado (sabiendo que va a morir) trepa una montaña de cadáveres para arrebatarse el anillo del dedo de otro apestado ya sin vida: el tesoro es efímero porque en la misma escena le espera la muerte. No hay

⁵⁵ *Acciones, texto, emociones, silencios*

invasión para la vida del actor ni contaminación para la vida del personaje: cada uno es el que es. El actor en su existencia real y el personaje en su inexistencia, aunque los dos se abisman en un mismo vacío: el de la creación artística.

Esa separación entre el actor y el personaje la promueve el trabajo con el cuerpo en *los 4 vacíos*. Lo que se abisma en ese vacío es el cuerpo del actor con toda su biografía a cuestas, lo ayuda a vivir la ficción desde su singularidad manifiesta en su propio cuerpo.

Esta técnica pone en práctica una valorización del actor y se investiga la importancia del trabajo del cuerpo. Cuando ponemos en acción el cuerpo en la vida de la escena nos alejamos de la vida cotidiana y aparece la importancia de lo extra-cotidiano.

Sustentado en un sólido proceso de documentación nuestro trabajo aporta un método de investigación naciente para explorar en el panorama artístico.

El *vacío* en el que se abisma el vivir con la conciencia de la muerte produce una fractura de la que se apropia el actor al abordar su trabajo; halla su espejo y doble en lo inexistente del propio vacío como lo es toda creación artística, en este caso un personaje. El puente entre esos dos vacíos es el cuerpo del actor que, como un ciego, se sube a él para atravesar un abismo-territorio en tinieblas: el de la propia invención. Para trabajar con sus primeros dos vacíos el actor ha de realizar una tarea física que lo aproxime a su propia interpretación de la realidad alejada del estereotipo y creando otra realidad fuera de la cotidiana: la de la escena.

4.2 Herramientas hacia el camino de la creación artística

El método que proponemos en *Los 4 vacíos* supone la realización de un recorrido empírico por los abismos de vacíos vitales comunes a todo ser humano desde el nacimiento.

El esfuerzo por comprender este recorrido ha ido enhebrando una trama singular que ahora brota como técnica de trabajo con el propósito de aportar herramientas para el apasionante camino de la creación artística. Tiene sus raíces en Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Eugenio Barba y Jerzy Grotowsky.

4.2.1 Antonin Artaud- *El teatro y su doble*

Antonin Artaud (1896-1948) fue un autor, actor y director del teatro francés. Inició su actividad literaria como poeta, y fue colaborador de André Bretón⁵⁶. El pensamiento teatral de Artaud, radicalmente opuesto a la apelación y la racionalidad propugnada posteriormente por Brecht, ha tenido una gran influencia en la escena contemporánea, y particularmente en el teatro-oración de Grotowsky y en el teatro del absurdo (Gómez, García, M. 2007: 62)

Es interesante resaltar las ideas planteadas en su ensayo *El teatro y su doble*⁵⁷ en las que enfrenta el teatro convencional con uno más gestual y alejado de lo políticamente correcto.⁵⁸

En las primeras páginas del libro Artaud reflexiona sobre la cultura, civilización y deshumanización, tres conceptos que se encuentran estrechamente relacionados: sin cultura no existiría una civilización y sin ambas se daría la deshumanización de la sociedad.

“El mundo tiene hambre, y no se preocupa por la cultura; y sólo artificialmente pueden orientarse hacia la cultura pensamientos vueltos nada más que hacia el hambre.” (Artaud, 2001: 9)

En el caso de la sociedad actual el mundo tiene hambre de salir de la crisis moral y económica; un hambre real con necesidades concretas de responder al árbol de problemas que se nos plantea: racionalización de recursos, gestión y búsqueda de la felicidad.

⁵⁶ Escritor francés, cuya actividad poética y política, es inseparable de un constante interés por las artes plásticas. Fue uno de los máximos impulsores del surrealismo. (Durzoi, 2007:95)

⁵⁷ Aunque dicho ensayo fue publicado en 1938, consideramos que su contenido puede trasladarse al momento social y cultural que estamos viviendo en la actualidad. Actualmente la cultura es considerada un mero entretenimiento sin otro valor que la ocupación del tiempo de ocio.

⁵⁸ Esta obra contiene otros manifiestos como *El teatro y la crueldad; El teatro y la peste; La puesta en escena y la metafísica; El teatro de alquimia y Teatro oriental y el teatro occidental* (Gómez, García; 2007: 62)

4.2.1.1 *El doble en Los 4 vacíos*

Siguiendo las ideas de Artaud en esta investigación planteamos el ejercicio del arte y la cultura como una posibilidad del ser humano en las mejores aristas de la expresión de este término. Proponemos que la cultura sea la necesidad y la satisfacción en la que se puede amparar el ser humano para resolver la supervivencia y el miedo a la muerte.

Consideramos que el teatro o el cine tienen una importancia extrema, ya que ayudan a crear una realidad deseada. Directores, guionistas y actores poseen el poder de modificar la realidad a través de lo representado y darnos a ver algo que aún no existe. Esta afirmación encuentra su fundamentación en Artaud cuando señala:

“Ha de creerse en un sentido de la vida renovado por el teatro, y donde el hambre se adueña impávidamente de lo que aún no existe, y lo haga nacer.” (Artaud, 2001: 15)

Los 4 vacíos toma ese hambre de la que habla Artaud como motor para construir lo humano a través del trabajo corporal. La acción, el texto, la emoción y el silencio inexistentes en un contexto deshumanizado, nuestro cuerpo puede humanizarlo y escribir en el vacío.

Podríamos identificar ese hambre como el motor por el cual fue escrito *Moirá*. La creación de dicho film se produjo por un punto de inflexión a partir de la declinación de otro proyecto cinematográfico.⁵⁹ Por este motivo y frente a la deshumanización de un objeto artístico, decidimos crear uno nuevo, totalmente propio, cuyo motor fuera el hambre y la necesidad de contar algo.

4.2.2 Bertolt Brecht- *El distanciamiento*

Bertolt Brecht (1898-1956) fue un dramaturgo alemán y uno de los grandes innovadores del teatro contemporáneo, tanto en su faceta de autor como la de

⁵⁹ Adaptación de una novela.

teórico. Trascendió tanto el naturalismo como el expresionismo, y consagró el ‘principio de distanciamiento’ a través de las fórmulas del teatro épico.

El ‘principio del distanciamiento’ es una forma de representación teatral, ideada por Brecht que consiste en crear obras de teatro con ideas que plantean un cambio social en las que los actores se separan del personaje que interpretan para dejar reflexionar al público sobre lo que está viendo sin vincularse únicamente a lo emocional.

Conocida también como la ‘distanciación’ consiste en la acción o efecto de privar al público de la ilusión teatral y la identificación con los personajes, obligándolo a asumir una posición despierta y crítica ante el espectáculo que presencia. La técnica de la distanciación se realiza mediante la frecuente interrupción del discurso de los personajes y del propio espectáculo, la proyección de películas, los cambios de escenografía ante los espectadores etc. (Gómez, García, 2007: 260)

4.2.2.1 *Los 4 vacíos y el distanciamiento*

En la técnica *Los 4 vacíos* tomamos el ‘principio del distanciamiento’ como una forma con la que comenzar el trabajo con el texto. Queremos dejar claro que la preposición *con*, adquiere aquí una gran relevancia ya que no se trata de trabajar para el texto sino con él. Si el texto a veces se distancia de nuestro cuerpo trabajamos para él; nuestra búsqueda es que texto y cuerpo estén unidos y no se produzca esa disociación.

Tomemos nuestro film, *Moira*. Es interpretado por actores y actrices que son familia tanto en la vida real como en la ficción. Lo interesante es analizar el proceso de distanciamiento del rol familiar para acercarse al de la representación.

Pongamos por ejemplo una de las escenas⁶⁰:

⁶⁰ Esta escena se puede ver completa en el Anexo I:

SECUENCIA 3/FIESTA/JARDÍN/SALÓN EXT-INT. TARDE-NOCHE

Los asistentes se aproximan a la mesa para esperar la tarta de cumpleaños. Uno de los amigos tiene una guitarra y está tocando unos acordes. Germán atiende el teléfono.

GERMÁN

¿Sí?/Un Momento que no le oigo.

Germán se retira de la fiesta y va hacia el baño. Su hija le ve pasar por medio del salón donde está con sus amigos. El padre le sonríe, ella le devuelve la sonrisa. Germán, con el teléfono en la mano, entra en el baño y se lo pone de nuevo en la oreja.

GERMÁN

Disculpe el ruido. ¿Oiga?, ¿está ahí?/ Sí, soy yo—

A Germán le cambia el rostro por completo.

VOZ (EN OFF)

¿Señor?, ¿señor?

Germán cuelga el teléfono y se lo guarda en el bolsillo. En ese momento Lucía llama a la puerta.

LUCÍA

Ya está la tarta papi

Germán acompaña a Lucía hasta la mesa, ésta se reúne con sus amigos. Rosa llega con la tarta y las velas encendidas, todos cantan el “cumpleaños feliz”; antes de que la tarta llegue a la mesa. El rostro de Rosa se transforma y grita.

ROSA

¡Germán!

La tarta se cae al suelo, todo el mundo se queda inmóvil al ver que Germán ha caído al suelo y se encuentra inconsciente. Lucía corre hacia él. El silencio invade el escenario.

El trabajo se produjo desde el distanciamiento explorado por Brecht, no en la escena, sino en los actores. Cada vez que se repetía la toma los actores salían del rol que interpretaban para romper con la emoción y no ser dañados psicológicamente, dada la cercanía de las relaciones que interpretaban con la vida real. En una de las últimas tomas, el actor que interpreta a Germán puso los ojos en blanco y la actriz que interpreta a Rosa, su esposa, se asustó como actriz y no como personaje, en este momento es cuando se decidió parar de rodar durante media hora para que los actores pudieran distanciarse de lo representado.

4.2.3 Jerzy Grotowsky- *Hacia un teatro pobre*

Jerzy Grotowsky (1933-1999) fue un director polaco contemporáneo, perteneciente a la vanguardia del siglo XX cuya teoría teatral postula una primacía del intérprete, el retorno a lo primigenio y a la recuperación de los caracteres específicos del teatro, que lo diferencian de otras artes del espectáculo. Sus representaciones de ‘teatro pobre’ o ‘teatro de la oración’ tenían lugar siempre ante un reducido grupo de espectadores, y en ellas se confiere gran preeminencia a la mera expresión corporal. Grotowsky creó junto a Eugenio Barba el ‘Teatro Laboratorio’ en 1959. (Gómez, García, 2007: 383)

En *Hacia un teatro pobre*, texto esencial para fundamentar la puesta en escena en relación al trabajo del actor, defiende la vía negativa, una técnica, caracterizada por la destrucción de obstáculos como método de trabajo. Se trata pues, del enfrentamiento con las resistencias fuente de la que bebe todo el teatro posterior.

Grotowsky refiere a la pobreza del teatro en oposición al cine. El teatro busca efectos y condicionantes que lo pongan a su altura, pero postula que el teatro siempre será pobre y es esa pobreza la que paradójicamente lo enriquece.

“Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se

convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles.” (2009:2)

Consideramos fundamental los valores que incluye este director a través del trabajo con el actor. Una educación que elimina las resistencias que el actor posee como sujeto de una identidad construida por el efecto civilizador de la familia y el entorno. No pretende enseñar sino educar y trabajar un cuerpo a través de la liberación y control del impulso.

4.2.3.1 Lo pobre como riqueza en *Los 4 vacíos*

Desde la perspectiva de *los 4 vacíos*, la liberación y el control del impulso constituye un aspecto vital. Como si de un bisturí se tratara, discriminamos la acción del movimiento a través del ritmo armonizando impulso y control muscular: es entonces cuando aparece lo extra-cotidiano y las capas que establecen la profundidad que aporta lo singular en la vida de la escena.

La producción de nuestro film, *Moira*, lleva estos aspectos teatrales para enriquecer lo cinematográfico; a través del trabajo con los actores; la cámara está siempre en función del trabajo actoral y no viceversa.

4.2.4 Eugenio Barba- *La canoa de papel*

Eugenio Barba (1927) es un director y teórico teatral italiano contemporáneo. Tras permanecer una larga etapa en el Teatro Laboratorio de Grotowsky.

Barba creó en 1964 su propio teatro, Odin Teatret en Holstebro, Dinamarca. Su perspectiva escénica se fundamenta en una sociológica (Gómez, García, 2009:83)

Cuando hablamos de la perspectiva sociológica del Odin Teatret nos referimos a que éste no busca un teatro en el que predomine la preocupación por lo estético, lo comercial caracterizado por su impersonalidad. Eugenio Barba y todos los miembros del Odin Teatret llevan su trabajo a lo esencial, a las relaciones humanas:

entre ellos, ellos con otros grupos, y ellos con el público. El lugar donde fue creada la infraestructura del Odin, Holstebro, era una antigua granja, rodeada de amplios espacios y de naturaleza. En esa gran granja teatral hacen música, crean los vestuarios, dirigen, se autoabastecen a sí mismos con su arte.

El tratado que Barba realiza sobre la Antropología Teatral (mencionado en el capítulo 3) es esencial para nuestra investigación y constituye un referente para desarrollar nuestro estudio. Por este motivo, hemos tomado como eje *La canoa de papel* (1992) texto en el que fundamenta su estudio y forma de trabajo; un punto de vista sociológico del arte, que establece un ‘tratado de antropología teatral’.

“La Antropología Teatral es el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas [...] La Antropología Teatral no se ocupa de cómo aplicar al teatro y a la danza los paradigmas de la antropología cultural. Ni es el estudio de los fenómenos performativos de las culturas que normalmente son objeto de investigación por parte de los antropólogos. Ni debe confundirse con la antropología del espectáculo [...] La Antropología Teatral indica un nuevo campo de investigación: el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada.” (Barba, 1992: 25,26)

A propósito de la herencia, y el traspaso de la cultura generación tras generación, señala Barba:

“En la edad de la memoria electrónica, del film y la reproducibilidad, el espectáculo teatral apela a la memoria viva del espectador, que no es un museo, sino metamorfosis. Esta relación lo define.

Sólo podemos dejar en herencia a los otros lo que nosotros mismos no hemos consumido totalmente. Un testamento no trasmite todo, ni lo trasmite a todos.” (Barba, 1992: 65)

Es reveladora la asociación que realiza en su tratado con lo vacío y lo lleno:

“Existe un anonimato fruto de la aquiescencia hacia el espíritu de los tiempos. Es el anonimato de lo lleno. Nuestra voz está sofocada por todo lo que nos han volcado los otros [...] Existe también otro anonimato, el del vacío, obtenido en primera persona, compuesto no por lo que se sabe, sino por lo que yo sé.” (Barba, 1992:67)

4.2.4.1 *El tratado de antropología en Los 4 vacíos*

En *Los 4 vacíos*, consideramos que el *comportamiento pre-expresivo* de Barba es fundamental para nuestra técnica y se encuentra en el trabajo corporal que da lugar a una representación organizada de lo humano. Así como también la alusión comparativa frente al vacío y lo lleno que sirven como una línea de impulso creador y didáctico.

Moirá constituye una *representación organizada* referida a un hecho histórico como marco y contexto. Los actores, como venimos señalando, han vivido en primera o segunda persona la realidad que se narra.

La herencia, de la que hablábamos antes, en este caso sería lo lleno, el traspaso de una cultura, de una vida. Lo que aportamos de nuevo a esa vida sería el vacío porque ese vacío es el abismo de lo nuevo.

Moirá está compuesto de un lleno que es la herencia histórica y una técnica, y de un vacío que es lo que de nuevo se aporta a un guion: la ficción que nace de una historia en pleno alambre sobre el vacío.

No podría existir un lleno sin que antes hubiera habido un vacío. Ya que sólo podemos llenar ese vacío interviniendo para imaginar un lleno que no es más que el humo de la representación sobre la cual construiremos una nueva perspectiva histórica.

En *los 4 vacíos* cada clase comienza con una breve meditación seguida de un ejercicio de concentración. En las primeras sesiones los ejercicios de concentración consisten en activar la memoria corporal y sonora, se les pide que hagan un movimiento unido a un sonido y que vayan sumando al suyo el de los compañeros, hasta crear una cadena. Es muy interesante ver cómo para el pasado

(movimientos compañeros anteriores) y el futuro (los movimientos que estaban por venir) no existe ningún tipo de problema memorístico o de percepción. Sin embargo, para el presente (el movimiento propio de cada uno) se da un mayor tiempo para pensarlo y realizarlo, les cuesta mucho más, se desconcentran, se ríen. En este ejercicio fue cuando nos dimos cuenta de la gran dificultad que tenemos para estar en el presente, éste es el que mayor vacío nos produce y a la vez, el que podemos llenar en la inmediatez del momento.

4.3 Acción, Texto, Emoción y Silencio: cuatro vacíos que buscan ser llenados a través del cuerpo

Los 4 vacíos, acción, texto, emoción y silencio y pueden ser comprendidos y estudiados desde el punto de vista escénico en la formación del actor, pero también como un modo vital del sujeto en su propio hábitat.

4.3.1 Acción

En el sentido denotativo de la palabra, entendemos por acción el ejercicio de la posibilidad de hacer (RAE).

Según el diccionario Akal de teatro la acción es el *proceso dinámico, integrado por exposiciones verbales, gestos, movimientos y actitudes [...] (2007)*

La acción forma parte del discurso teatral y, por tanto, existen diferentes métodos a través de los cuales define los agentes de la escena.

En nuestra investigación el trabajo con la Acción encuentra una de sus identificaciones con el método de Antropología Teatral creado por Eugenio Barba: *Pensamiento en acción- la energía en sus cursos*. En *La canoa de papel*, al que hacíamos referencia más arriba, aborda su técnica estrechamente ligada a diferentes ambientes y tradiciones asiáticas. Lo que nos parece más interesante de este libro es como asocia la acción a la energía:

“La energía del actor no es impetuosidad, sobreexcitación, violencia. Pero no es tampoco una abstracción o una metáfora sobre la cual no se pueda trabajar. En sus bases materiales, la energía es fuerza

muscular y nerviosa. Sin embargo no es la pura y simple existencia de esta fuerza la que nos interesa. [...] En cada instante de nuestra vida, conscientes o no, modelamos nuestra energía física. [...] Para re-modelar artificialmente su energía, el actor debe pensarla en formas tangibles, visibles, audibles, debe representársela en una gama, retenerla, suspenderla en una inmovilidad que actúa, hacerla pasar con distintas intensidades y velocidades. [...] Comprobamos entonces, que lo que llamamos “energía” son, en realidad, **saltos de energía**. El principio de la absorción de la acción [...] constituyen distintas estrategias para producir y controlar los saltos de energía que dan vida al mundo subatómico del bios del actor.” (Barba, 1992: 35-44)

La acción en *Los 4 vacíos* supone la fuerza y resistencia del texto. En ocasiones, se opone a él y esto precisamente es lo que trabajamos; estas contradicciones entre texto y emoción dan lugar a la acción.

Para trabajar la acción recurrimos a disciplinas de entrenamiento físico aeróbico y secuencias de movimiento. Técnicas que aportan fuerza, resistencia, tono muscular y presencia.

Un ejemplo de Módulo para trabajar la Acción sería el siguiente:

1. El alumno/a entra en clase y siguiendo la dinámica que proponemos, primero realiza unos ejercicios de estiramientos que están destinados, principalmente, a los músculos (aductor, cuádriceps, gemelos, glúteos, tríceps y pectoral) y articulaciones (rodilla, cadera, cuello y hombros).
2. Una vez que han terminado con los ejercicios de calentamiento guiados, pasa a un calentamiento activo en movimiento: ejercicios de rítmica. Con diferentes tipos de música (en cada sesión se trabaja con dos estilos de música diferentes). Pongamos que tomamos la salsa y la rumba como ejes fundamentales de esta sesión: el alumno/a trabajará no con pasos de baile sino con los pasos que dicta el ritmo.

3. En una primera instancia el ritmo es elaborado con las extremidades: brazos y piernas. Posteriormente, y tras trabajarlas por separado, se unen brazos y piernas, siguiendo la técnica de Dalcroze⁶¹.
4. Al terminar con los ejercicios de rítmica, cada uno escoge una acción sencilla y cotidiana. Esa acción ha de ser trabajada de forma rítmica, es decir, si el ritmo es la salsa sería 1,2/1, 2, 3 con él han de incluir su acción. Son ejercicios complejos que sin duda requieren un proceso de aprendizaje a lo largo de todas y cada una de las sesiones con diferentes ritmos.



Clase abierta de *Los 4 vacíos*, Febrero 2016.

⁶¹ Lectura musical a través del cuerpo.



Trabajando con la acción.

La fuerza y resistencia ante el texto vienen dadas por esa oposición entre el ritmo a seguir, en relación a la música, y la acción cotidiana, escogida por el alumno/a, que les conecta a una emoción concreta. Texto y emoción se contraponen dando lugar a una acción propia, extra-cotidiana.

4.3.2 Texto

Según la RAE, texto es el enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos. Comparemos esta definición con la que da el diccionario *Akal de Teatro*: conjunto de diálogo y acotaciones de cualquier espectáculo teatral.

a través de *Los 4 vacíos* buscamos que la palabra sea movimiento, que sea nuestro cuerpo el que hable.

Es fundamental atender a los numerosos estudios elaborados por los teóricos estructuralistas desde Saussure a Jakobson cuando señalan que todo es texto. El texto es lo que se dice y lo que no se dice:

“¿Qué es la lengua? Para nosotros, la lengua no se confunde con el lenguaje: la lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial. Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos. Tomado en su conjunto, el lenguaje es multiforme y heteróclito; a caballo en diferentes dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al dominio individual y al dominio social; no se deja clasificar en ninguna de las categorías de los hechos humanos, porque no se sabe cómo desembrollar su unidad. La lengua, por el contrario, es una totalidad en sí y un principio de clasificación. En cuanto le damos el primer lugar entre los hechos de lenguaje, introducimos un orden natural en un conjunto que no se presta a ninguna otra clasificación.” (Saussure, 1945: 37)

La profesora Mercedes Miguel Borrás señala que para Jakobson el texto

“[...] se revela a través de la intuición poética y la poesía, decía Jakobson, señala hacia el sentido desviado de las palabras, alejado del nivel meramente referencial: es un encuentro placentero, a menudo inesperado, entre el lenguaje y la realidad del mundo; un accidente, un cortocircuito que emana un nuevo significado, de lo conocido nace lo desconocido.” (Miguel, Borrás, 2015: 834)

Podríamos decir que es un punto de inflexión en el que el alumno tiene que trabajar con su dificultad y disfrutarla. En el vacío todo constituye una textura porque todo cuenta. Todo es. Nuestro cuerpo es la voz que grita, que susurra.

Un ejemplo del Módulo de trabajo con el texto es el siguiente:

0. El alumno/a entra en clase y siguiendo la dinámica que proponemos, primero realiza unos ejercicios de estiramientos que se repiten de forma similar en cada clase.
1. Una vez que ha terminado con los ejercicios de calentamiento guiados, pasa a un calentamiento activo en movimiento: correr (en diferentes direcciones, lanzando una pelota, con las rodillas elevadas, con los talones a los isquiones etc.) Estos ejercicios aeróbicos prueban la resistencia, pero también (haciendo referencia a Barba) a los saltos de energía. **Es muy importante saber dosificar la energía para poder abarcar toda la clase.**
2. Al finalizar los ejercicios aeróbicos (correr, step, etc.) se pasa al fortalecimiento de distintas zonas: sentadillas, ejercicios de brazo sin pesas, ejercicios de glúteos, piernas y abdominales.
3. Una vez ha terminado toda la parte de entrenamiento y sin parar de moverse en el espacio para no perder la energía conseguida hasta ese momento, se piensa en una frase sencilla; como por ejemplo “yo tengo un coche rojo”. Para cada palabra se asocia un movimiento no estereotipado. Primero hacen el movimiento de cada palabra por separado, posteriormente unen los movimientos de cada palabra y por último unen movimiento y texto.
4. Lo que se consigue a través del movimiento individualizado de cada palabra o significado de la frase, es que la voz no tenga matices en ritmo, intensidad y emoción. Ninguna palabra es igual a otra.



Texto y partitura corporal individual



Preparación corporal para el trabajo con el texto

Lo importante de las sesiones destinadas al texto es poder ejercer una técnica en lo más básico, es decir, que hasta el último detalle de lo que se quiere decir, estén nuestro cuerpo. Se crean partituras corporales unidas a la acción y al resto de los vacíos. **Esto es algo que no se consigue en un solo módulo sino que son necesarias varias sesiones para alcanzarlo.** El resultado final del trabajo con el texto sería el trabajo con una escena teatral.

4.3.3 Emoción

La emoción es uno de los elementos más importantes de la escena ya que pone en relación al resto de los vacíos. Acción y texto se unen para dar lugar a la emoción. El *silencio* (cuarto vacío) intenta darle forma consciente a la emoción, y da lugar a la misma entre la acción y el texto. En el sentido denotativo de la palabra la emoción es la ‘alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática’ (RAE)

En los 4 vacíos contemplaremos la emoción en su dimensión somática pues es a través de ella como creamos.⁶²

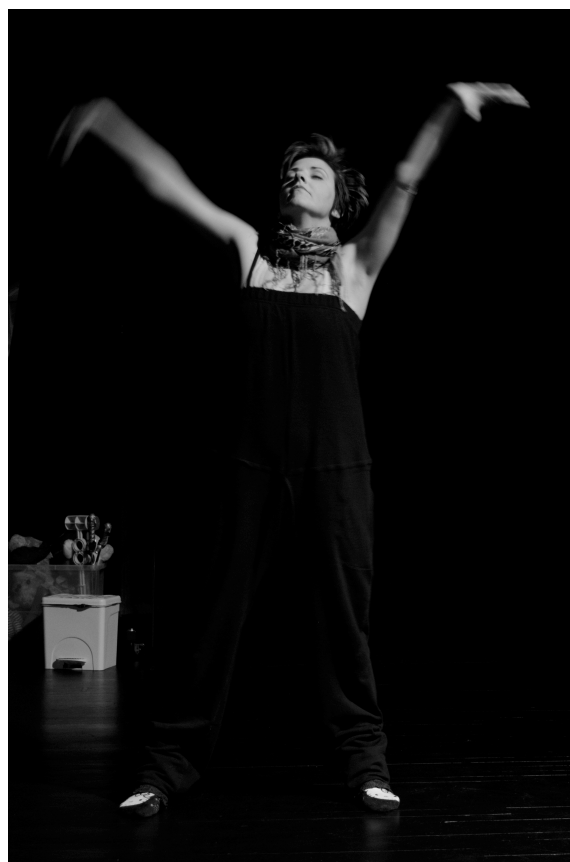
La emoción es el impulso en movimiento y este es el aspecto que nos interesa en nuestro trabajo. No lo abordamos desde un punto de vista reflexivo en el que tengamos que describir nuestra emoción a través de las palabras, sino que nos dedicamos a bailarla a través de la expresión corporal.

Un ejemplo de Módulo de trabajo con la Emoción es el siguiente:

- Se realiza un calentamiento previo en el que, en esta ocasión, el alumno/a trata de mirar hacia su interior, es decir cierra los ojos y a través de una meditación realiza un recorrido por su cuerpo físico sin moverlo y posteriormente otro por sus órganos internos y emociones. En este ejercicio más importante es acompañar dichos recorridos de una respiración consciente cuya inhalación y exhalación se hacen por la boca.

⁶² Es curioso comprobar como en el diccionario teatral “Akal” no existe la palabra emoción, que es uno de los elementos más importantes de la escena y de la vida.

- Ejercicio de concentración, en cada ocasión puede ser uno diferente, por ejemplo tomar una tela y transformarla en diferentes objetos que se van pasando de unos a otros. Lo más importante es ir sumando, es decir transformar y dar una emoción unida al objeto. El compañero/a que recibe ha de tomar el objeto y transformarlo en otro.
- Estiramientos de las articulaciones y las zonas musculares que suelen incidir en los ejercicios que realizamos posteriormente en el calentamiento activo.
- Una vez finalizada la parte de calentamiento y estiramientos, pasa a una breve coreografía que moviliza a todo su cuerpo para concluir el calentamiento.
- Tras finalizar la coreografía, se pasa a una fase libre en la que cada uno, a través los diferentes tipos de música y con las señalizaciones aportadas, baila según siente y quiere.
- Primero se relaciona consigo mismo, posteriormente en relación con el espacio y por último algún ejercicio en parejas.
- En cada sesión relacionada con este vacío, se trabajarían diferentes cosas, tales como: conflicto, opuestos, ojos cerrados, abrazo etc.



Volando con la emoción.



Trabajo con la emoción en grupo

Lo más destacable en las sesiones de trabajo con este vacío es la necesidad de control de la energía y de cuerpo en el espacio. La emoción no ha de superponerse a la necesidad de cuidado del cuerpo y a las limitaciones que cada uno tiene.

4.3.4 Silencio

El cuarto y último *vacío* pertenece al silencio mirado desde la actividad corporal. En el sentido denotativo de la palabra silencio es la abstención de hablar (RAE).⁶³

No concebimos el silencio como una pérdida de consciencia en la que nos dejemos ir y nos relajemos de tal modo que estemos próximos al sueño, sino como una actividad que nos invita a la concentración y a estar presentes en el instante.

Consideramos a este vacío como uno de los más difíciles de adquirir, ya que requiere una presencia en el ‘aquí y el ahora’ y la no evasión. Por sencillo que pueda parecer relajarnos cuando estamos cansados, nuestro cuerpo puede estar relajado pero nuestra mente sigue pensando en el exterior y en cosas totalmente ajenas a ese momento.

Es el pensamiento del filósofo, poeta y crítico literario⁶⁴ Gaston Bachelard quien mejor encuadra la concepción del vacío del silencio que proponemos:

“La llama de una vela es un modelo de vida tranquila y delicada en una noche cualquiera. Sin duda el menor soplo la perturba, de la misma manera que un pensamiento extraño altera la meditación de un filósofo.” (Bachelard, 1975:26)

Detengamos nuestra atención en la metáfora que realiza el autor entre la llama de una vela y la meditación; una llama de una vela es efímera y como tal ha de ser considerada en el instante, del mismo modo que el silencio es el ‘aquí y el ahora’

⁶³ Consideramos señalable el hecho de que esta palabra no se encuentre en el diccionario Akal del teatro.

⁶⁴ Entre otras muchas cosas.

del cuerpo pero al igual que la llama, que puede apagarse en cualquier momento, éste podría ser destruido con pensamientos ajenos a ese instante.

“La llama es una verticalidad habitada. Todo soñador de llama sabe que la llama está viva [...] si un incidente en la combustión perturba el impulso cenital, en seguida la llama reacciona. Un soñador de voluntad verticalizante que recibe su lección de la llama, aprende que debe volver a erguirse. A encontrar nuevamente un deseo de arder arriba, de ir, con todas sus fuerzas hacia la cumbre del ardor.”
(Bachelard, 1975: 60, 61)

Consideramos que el estudio que realiza Bachelard y su asociación de la llama con el sueño, con la tranquilidad del alma es esclarecedor para abordar el silencio. En los trabajos destinados a este vacío, los alumnos han de buscar su verticalidad para la meditación, se les aconseja que imaginen que hay un hilo que tira de ellos hacia arriba para conservar la línea de su columna. A través de esta técnica, pretendemos disfrutar del silencio a través de una escucha activa del mismo.

Uno ejemplo de Módulo de trabajo con el silencio es el siguiente:

- El alumno/a se sienta en círculo, olvida el exterior para hacer una inmersión en sí mismo a través de la respiración. Cierra unos minutos los ojos y hace un recorrido por todo su cuerpo físico. A continuación hace consciente su respiración, inhala por la nariz y exhala, también por ella. Una vez recorrido su cuerpo físico, se adentra en su interior y si hay alguna zona de su cuerpo que le moleste, no con la intención de juzgar sino de sanar.
- Poco a poco y lentamente, abre los ojos y desde esa concentración juega a lanzar una bola de energía imaginaria a un compañero/a.
- Posteriormente se realizan varios juegos de concentración.
- Para finalizar el calentamiento se realiza una rondas de saludo al sol (basados en Hatha Yoga)

- Por último, se trabaja el movimiento lento dedicando tiempo de forma individualizada a cada parte de su cuerpo.



Silencio colectivo



Escuchando el silencio

En las sesiones de trabajo con este vacío es importante llegar a entender que el silencio no es quietud y que a través del mismo podemos llegar a una parte que nos conecta con lo más primario del ser humano, con la esencia. Vida-muerte.

4.4 Llenando vacíos: *Moira*

Moira aborda el tema social y documental de la dictadura argentina a través de un guion ficcionado en el que el trabajo del actor y el hecho histórico son el eje fundamental.

Proponemos que, a través del guion y producción de este largometraje, el vacío pueda tomarse como posibilidad para explorar lo nuevo como resiliencia. Este término, que se utiliza en psicología para evocar la capacidad de superar un hecho traumático, nosotros lo vinculamos con *Moira*, una creación que surge para procesar un hecho traumático: la dictadura argentina.

Antes de adentrarnos en cómo nuestra técnica *-Los 4 vacíos-* entra dentro de esta película, queremos encuadrar la temática de la misma, a través de su sinopsis.

Germán, hombre de 55 años, es un exiliado argentino desde hace treinta años que vive en España, país al que ha logrado adaptarse desde la negación total hacia pasado traumático vivido en el periodo de la dictadura argentina. El día de la celebración del cumpleaños de su hija Lucía, recibe una llamada telefónica que, de manera violenta, trae a su presente ese pasado amurallado hasta entonces.

Lucía interpela a su padre y le pone en contacto con el hijo que dejó en Argentina cuando todavía no había nacido.

La presencia en España de Martín, el hijo recién descubierto por Germán, mueve los frágiles cimientos de su vida presente construida desde la ocultación de un pasado siniestro, sobre todo la relación con su mujer, Rosa.

Lucía y Martín establecen una profunda relación que mueve la memoria de su padre obligado a dar respuesta a las incógnitas del

pasado tendiendo así un puente entre dos historias, dos países, dos amores.

En la actualidad, hemos abordado la primera fase de la producción de *Moira*, correspondiente a la trama del pasado, ambientada en la dictadura argentina de 1976.

Desde la fase del guion y en la preproducción, este proyecto siempre ha tenido muy presente el cuidado y calidad en lo creativo: texto, dirección e interpretación y su primacía ante lo técnico, el vehículo para contar lo que se quiere expresar. De alguna forma, hemos buscado llevar al cine un concepto y estructura teatral del trabajo a través de lo expuesto anteriormente: contamos con una trama de gran carga dramática (dictadura argentina 1976) reflejada en el lenguaje corporal de los actores (acción), lo que dicen (texto), sus deseos y presiones (emoción), subtexto, lo que quieren decir pero no pueden (silencio).

Partiendo del guion y su narrativa, este largometraje pretende que el texto trascienda a lo escrito en el papel dando gran importancia a lo 'no dicho'. Por ello, es vital para nosotros la atmósfera creada por el director y actores y la expresión narrativa generada en él.

Moira aborda una realidad colectiva desde una ficción individual, aspecto que abordamos en los capítulos 1 y 2.

Para mostrar *Los 4 vacíos* tomamos como ejemplo una secuencia de la película, correspondiente al pasado (dictadura argentina de 1976), ver Anexo 1: 191- guión literario *Moira*, secuencia 58/Flashback 17- y Anexo 4- CD escenas *Moira*-, en la que el hermano de Germán, Gustavo, acaba de desaparecer:

La secuencia es importante por dos motivos: por el lugar que ocupa en la historia que queremos contar y, porque fue la apertura de esta primera fase de rodaje.

El método de trabajo fue similar al de un ensayo teatral:

- Se realizó una primera lectura días antes con los actores y todo el equipo. De este modo, en rodaje los equipos artístico y técnico tenían claro el

desarrollo de la escena, tanto a nivel interpretativo como en relación a la planificación.

- Al llegar al set de rodaje, lo primero que se trabajó con los actores fue el estado físico en el que se encontraban sus personajes, trabajando el *vacío de la acción*; Gustavo llevaba tres días desaparecido y sus padres y Germán estaban cansados, sin dormir, sin comer demasiado y angustiados. Lo interesante fue percibir cómo cada actor trabajó dichas características desde su propio personaje y por tanto dotó a su *acción* de una calidad diferente de movimiento y ritmo. En el caso de Malena Alterio, que interpreta el personaje de la madre, sus movimientos eran entrecortados, al igual que su respiración. En el caso del padre, interpretado por Lisandro Vela, los movimientos eran lentos y precisos. Luciano Ciaglia, actor que da vida a Germán, trabajó la urgencia y por tanto, su cuerpo estaba dispuesto a salir de escena en cualquier momento.
- En lo que respecta al *texto*, fue muy importante que lo trabajaran desde el contacto entre ellos y la construcción de la relación de los tres personajes en ese momento concreto. No era tan importante lo que se decía como las preguntas que quedaban sin respuesta. El texto estaba puesto en sus miradas, en el gesto, en el cuerpo.
- El trabajo con la *emoción* fue uno de los más arduos, ya que la escena en sí misma es emoción. Lo que nos interesaba plasmar era la contradicción que se producía entre texto y emoción. Con Lisandro Vela trabajamos la contención como elemento definitorio en su línea de acción. Con Malena Alterio el opuesto: su personaje quiere contenerse pero no puede; su cuerpo y su emoción se descontrolan ante la angustia. Luciano tuvo una búsqueda compleja, de forma externa debía trabajar un cierto control de la situación y por dentro estaba aterrorizado.
- El *silencio* está expresado en la ausencia del hermano desaparecido. El silencio que actúa como definitivo es la muerte y los otros tres personajes se asoman a *Los 4 vacíos* mirando al ausente. Éste fue abordado unido al

vacío de la emoción trabajando a través de la respiración de cada uno que, poco a poco les fue generando la angustia sobre el silencio de Gustavo.



Ensayando escena Daniela Germán.

4.5 *Los 4 vacíos*: conclusiones

Si pudiéramos definir de manera sucinta lo que suponen *Los 4 vacíos* podríamos decir que es la materialización de una técnica actoral a través de una creación audiovisual que tiene como objetivo el trabajo con el actor.

No obstante, uno de los ejes esclarecedores que han surgido a través de la técnica *los 4 vacíos* y la creación de *Moira*, es que nuestro estudio tiene un recorrido mucho más amplio vinculado al comportamiento humano; por ejemplo las veladuras de un periodo histórico que quedan como señas de identidad adheridas a nuestro cuerpo. Tal como mencionamos anteriormente, el cuerpo es el elemento de escritura impregnado por la historia individual y colectiva. Y es, en suma, hacia

donde se dirige nuestra investigación cuyos resultados ven la luz en *Moira* –guion y película- donde se demuestran empíricamente nuestros objetivos:

- 1- Procesar a través del cuerpo y de la creación, períodos que tienen un enfrentamiento con la parte más cruda y traumática de una realidad.
- 2- Demostrar que existe una técnica actoral en la que se funden la realidad con su representación, con un claro objetivo: que la línea que separe a ambas exista y sea tangible a través del trabajo actoral creativo.

5. CONCLUSIONES

El acto creativo aparece en el ser humano como búsqueda de una salida al enfrentarse a situaciones críticas surgidas a modo de obstáculos en la persecución del deseo. Los hechos traumáticos actúan como un motor, propulsados por la angustia en forma de emoción; el vacío y la sorpresa generados por el obstáculo y la dificultad para superarlos, activan al sujeto obligándolo a tomar decisiones como protagonista de su propia dramaturgia vital.

El recorrido de esta investigación nos ha llevado a tramitar reflexiones acerca de conceptos como realidad, verdad, representación. Estas reflexiones conceptuales se fueron fundiendo con la experiencia artística y creativa componiendo un mapa de trabajo que consideramos útil para compartir dentro de una comunidad investigadora.

El encuentro de modos singulares en lo referente al lenguaje teatral o cinematográfico, ha constituido un impulso para la búsqueda y posteriormente el encuentro de aportaciones a dicha comunidad investigadora, en la forma de recursos instrumentales que entiendan el acto creativo como una opción técnica manipulable y tangible.

De este pozo emerge el modo singular referido al lenguaje teatral y cinematográfico que hemos dado en llamar técnica de *los 4 vacíos*.

Esta técnica nos ha permitido la reflexión de un concepto fundido con una vivencia y confirmar nuestra hipótesis: **el vértigo de la vivencia, provocada por un futuro incierto, halla su equivalencia en el acto creador.**

Los 4 vacíos emanan de la vida orgánica cotidiana y ponen una lente de aumento en ella como sistema de revelación y constatación de hechos y situaciones habituales en la vida diaria. Con posterioridad a esta fase exploratoria, dentro del proceso de investigación, y comprobada su eficacia como herramienta, hemos ido procediendo a la sistematización y clasificación en el trabajo creativo de la escena, a la utilización de los elementos técnicos emanados en la fase experiencial de campo.

La observación de equilibrios corporales y puntos de reposo planteados en nuestra técnica es equivalente a los paradigmas de escritura en el guion cinematográfico,

puesto que la escritura del guion halla su campo de juego y simbolización en la palabra, el espacio y el tiempo, y el de la técnica de *Los 4 vacíos* en el cuerpo, el espacio y el tiempo, pero utilizando similares sistemas de ordenamiento y composición.

Desde una perspectiva colectiva e histórica confluye con nuestra propuesta de *Los 4 vacíos*, el estudio y la intención de profundización en el análisis sobre el contexto histórico de la *dictadura argentina de 1976*. Este contexto sociopolítico visto desde la perspectiva de nuestra técnica (*Los 4 vacíos*), y el encuentro con un personaje que estuvo inmerso en esa coyuntura histórica, ha originado la creación de un relato propio hijo de un tiempo y de unos acontecimientos que lo contienen, condicionan y contextualizan, poniendo de manifiesto la íntima conexión entre el cine y la historia. Pero remitiéndonos además a lo formulado anteriormente en nuestra hipótesis cuando decíamos: **el vértigo de la vivencia, provocada por un futuro incierto, halla su equivalencia en el acto creador** ; nuestra técnica halla en el guion de Moira un referente expositivo (como no podría ser de otra manera) que muestra la aplicación de una técnica no alienante y nutritiva en cuanto a su perspectiva corporal como eje y centro de ejecución. Como si de un instrumento musical se tratara nuestra técnica *Los 4 vacíos*, aborda el tema del deseo, la angustia, el vértigo de crear y el encuentro con lo desconocido haciendo un camino de ida y vuelta entre la realidad como condicionamiento evidente para el sujeto y la posibilidad de invención de otra realidad en la que lo inventado constituya una resiliencia y bifurcación de lo inevitable impuesto como destino. De ahí el título de *Moira* para el largometraje.

Moira es una creación donde se da cita la convergencia de una técnica propia (*Los 4 vacíos*), el trabajo con un personaje, (*Actriz al vacío*), y la creación de un espacio físico en forma de laboratorio permanente (*Estudio Nerea Lovecchio*) para su estudio y constatación vinculado a la investigación en el ámbito de la transmisión pedagógica. Esta misma confluencia de diferentes recursos que sirvan de terreno para el cultivo de nuestra propuesta investigadora, puede ser entendida como una demostración misma de la técnica que proponemos: en un campo tan devaluado como es el de las Artes de la comunicación, y el desarrollo de las

capacidades humanizantes, hemos creado una narración posible (lo inventado como laboratorio para hacer posible la investigación), que entronca con los valores que nos han hecho humanos cuales son los de crear nuevas narraciones para la superación de dificultades impuestas por un contexto destructivo no deseado. De esta manera nuestra realidad es tejida a partir de nuestra propia ficción.

La fuerza motriz que tiene el guion vital es creadora en sí misma puesto que está propulsada por la ilusión. Creemos que no hay vida posible si la ilusión de lo deseado no se coloca en el centro de la actividad del sujeto y en esto consiste el proceso creativo. Los aspectos orgánicos del cuerpo físico conforman el mapa instrumental y tangible para el proceso creador.

A continuación enumeraremos las conclusiones extraídas de nuestra investigación.

Primera: *Los 4 vacíos es una técnica que expone el tránsito intensivo por cuatro estadios cuyos referentes podemos encontrar en el trabajo actoral:*

La *acción*, como primer estadio, es generada en el impulso nervioso motivado como respuesta a estímulos diversos, como expusimos a lo largo de la investigación y en cuyo campo específico no vamos a entrar, pero sí decir que proponemos pensar en estos estímulos previos como deseos impuestos por la presión de un contexto del cual depende el sujeto. Estos impulsos decíamos, nos lanzan hacia nuestros objetivos, siendo el tránsito hacia estos el núcleo diferencial para el tratamiento de la acción dentro de nuestra propia técnica.

Pensemos en una partitura musical en la cual cada fragmento hace al todo como el todo se nutre decisivamente en cada fragmento. El ritmo de los desplazamientos, gestos y silencios corporales, exterioriza un discurso manipulable cuya escritura es física e instrumental sobre toda otra consideración previa psicologizante. Podemos concluir que no hay textura sin representación en la acción.

El *texto*, como segundo estadio de nuestra técnica, considera a la palabra como resistencia a la emoción. En nuestras exploraciones a lo largo de esta investigación hemos comprobado que la palabra modela lo interno justamente *poniendo palabra* al acto y expresando emociones. Volviendo al símil musical, en este caso el texto

constituiría una resistencia a la emoción porque lejos de trazar otra línea melódica en esta partitura, confluye en el unísono que en nada enriquece armónicamente el acto creador. Siendo el objetivo de nuestra técnica el enfrentamiento con el vacío de lo inesperado, desconocido y crítico, concluimos que el texto como barrera de la emoción, ha de ser superado por el cuerpo y trascender al mismo, posibilitando un acondicionamiento físico; elasticidad y revelación de una nueva perspectiva significativa hacia el propio texto: lo no evidente, explícito o tal vez el propio subtexto que tantas consideraciones tiene desde un punto de vista autoral pero no desde el punto de vista de quien vive la acción y siente la emoción.

La *emoción*, tercer estadio de nuestra técnica, aporta libertad y descontrol al movimiento en el terreno marcado por la acción y el texto. Permite que los conflictos se canalicen a través de la expresión corporal fomentando el trabajo con las limitaciones de cada individuo, pero en un campo de juego delimitado y preciso en el que la emoción va a ser procesada y aprovechada en los resultados del acto creador.

El *silencio* es nuestro cuarto vacío. Lo que no se dice, la conexión con el sí mismo, el enigma con una física concreta que nos devuelve al vacío de recomenzar. Lo nuevo hecho viejo en el acto vital. La pregunta que no cesa.

En consecuencia concluimos que esta técnica podría aportar un instrumento que ayude a la recreación y toma de conciencia de la narración vital. Las realidades que nuestra especie ha inventado nos han permitido enfrentarnos y rebelarnos contra todo tipo de condiciones impuestas por diferentes agentes (climáticos, geográficos, lucha contra otras especies). Nuestra técnica aborda esta cuestión como un intento de poner en valor para su consideración esta cualidad humana de crear a partir del vacío como condición inevitable e histórica del ser humano.

Segunda: *El vacío que se produce en una situación traumática, exige y provoca el acto creador.*

A lo largo de nuestra investigación hemos tenido ocasión de relacionar diferentes contextos y situaciones que abordan lo individual y lo colectivo dentro de lo social.

Tanto en uno como en otro contexto hemos comprobado que el vértigo aparece ya sea en soledad o en comunidad, como consecuencia del encuentro con el vacío encontrado bajo la presión de un contexto. También apreciamos que la cooperación con otros (se hace patente en el caso de lo social y colectivo de la dictadura argentina de 1976) cambia las características de la escena pero no lo esencial: la aparición de un acto creador. Comprobamos que la historia humana en todas las situaciones transitadas como especie ha generado soluciones y salidas a través del mismo mecanismo: el acto creador de otra realidad menos dolorosa.

Tercera: *La acción (creadora o no) es una respuesta del sujeto a la presión que el entorno ejerce sobre él; esto le permite procesar unas realidades y construir otras a través de un lenguaje significante.*

La acción en sí misma es una respuesta vital orgánica aunque sea solo movimiento y no tenga cometido ni dirección alguna. Existe genéticamente en nuestra especie la capacidad y necesidad de movimiento. La aceptación de esta condición cinética nos permite conocer de manera experiencial (a partir de la dotación sensorial y de procesamiento que poseemos) y componer realidades con ficciones.

Cuarta: *El vértigo originado por la incertidumbre ante un futuro incierto inicia un recorrido en el ser creador, imprimiendo una dinámica intensa hacia cualquier acción de cambio social o individual.*

Nuestra existencia como animales pegados a la tierra nos aleja de la posibilidad de comprender una situación en la que estuviéramos situados al borde de un abismo al que precipitarnos. La angustia que los seres humanos experimentamos ante el abismo, nos lleva a la incertidumbre del ser o no ser ante una posibilidad de conciencia de la muerte. Desde nuestra propuesta de trabajo, el cuerpo transforma dicha angustia en un *estar en el presente con su fisicidad*. De esta manera se proyecta en una narración en la cual se erige en médium del vértigo pero no, parte de él.

Quinta: *El vacío es una posibilidad para explorar lo nuevo como resiliencia.*

En nuestro trabajo creativo y en la observación de grupos dentro de nuestro espacio del *Estudio Nerea Lovecchio*, hemos comprobado que antes, durante y después de cualquier sesión de trabajo existe un placer por el abordaje de la tarea en el cual se excluye lo de fuera para centrarse en lo que se viene a realizar. Y lo que se viene a realizar es un encuentro con el vacío. Comprobamos entonces que este abordaje se hace desde una idea de la felicidad. Pero constatamos que la felicidad es la superación del vacío a través del acto creador y, por tanto, sanador. Proponemos por tanto el término resiliencia como una equivalencia del principio del placer, sustitutorio de la idea humana de felicidad

Sexta: *Actriz al vacío es un personaje aislado socialmente y revelador de lo propio a través de lo extraño.*

A lo largo del proceso de esta investigación ha ido surgiendo *Actriz al vacío* como provocación para el estudio de las reacciones sociales ante lo extraño. La aparición de este personaje en lugares públicos nos ha situado ante el vacío propio, la ignorancia de lo extraño por el entorno y la comprobación de aspectos que enuncian nuestra propuesta de técnica de *Los 4 vacíos*. El personaje pone en juego esta técnica desde el punto de vista del trabajo actoral, colocándose en lugares públicos y realizando acciones límite entre lo aceptado socialmente como actitud, y lo extraño no rechazado, pero sí, ignorado por los otros. Nuestra condición de cooperantes con discursos socialmente aceptados por el grupo, hace que este cuerpo extraño constituya una disonancia en medio de un discurso armónico y consensuado por el grupo social. *Actriz al vacío* es un ser social cuya acción, es concebida ante la presión de un presente social incómodo, la incertidumbre del vértigo ante un futuro incierto y el abismo en el que la sitúa su profesión.

Séptima: *La realidad y la relación de los artistas con el periodo representado puede originar una narración vital que va más allá de la ficción: Moira, su guion y su traslación a la pantalla, conforman un episodio dentro de una biografía.*

Durante el proceso de información sobre los acontecimientos históricos de Argentina 1976, accedimos a una serie de datos que nos dieron fe de hechos

acontecidos en aquella época. Tuvimos acceso entonces a versiones diversas y contradictorias de graves situaciones humanas como la falta de libertad, la violencia y la muerte. Paralelamente a este proceso de estudio histórico-social, accedimos a narraciones individuales de sujetos inmersos y condicionados por esta situación. Oímos sus relatos como ficciones porque no convivimos con los hechos históricos en su tiempo, pero los oímos como quien oye el relato de un mismo accidente de tráfico narrado por dos o más testigos ocasionales. Comprobamos en este ejercicio, que el relato de un mismo hecho como representación del mismo (la dictadura argentina de 1976), no era igual a su representación verbal. Actualmente existe una ley en Argentina por la cual cualquier documento oficial debe cuantificar en 30.000, los desaparecidos en aquel período. Ni uno mas y ni uno menos. Este relato oficial pretende fijar la representación documental como realidad y sellar cualquier otro discurso.

Moira es una dramaturgia en la que se produce la convergencia de todo lo expuesto anteriormente:

- *Acción, texto, emoción y silencio* crean un tejido singular entre el actor y su personaje originando una composición de realidad a través de su representación con la verdad histórica vivida por cada intérprete.

Con *Moira* constatamos la utilidad de una técnica fuera y dentro de la vida escénica.

Consideramos esta investigación, que ahora llega a su fin, como un eslabón que intenta aportar su proceso a la larga cadena del cine, dramaturgia y expresión corporal que construyen la trama infinita de la que formamos parte.

El trabajo con la dificultad en la aproximación a términos tan complejos como realidad, verdad, vacío, representación, nos ha aportado las herramientas (creemos que muy útiles) para la creación. Esperamos que *Los 4 vacíos* constituyan una herramienta interesante y útil para la comunidad investigadora.

Con lo dicho ponemos fin a este trabajo y quedamos a expensas de acometer las nuevas preguntas que han surgido de él durante el recorrido que nos trajo hasta aquí.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

- ADORNO, Theodor (2004); *Teoría estética*; Akal Ed.
- AGUILAR, Gonzalo (2006); *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*; Santiago Arcos Ed.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1998); *La escritura dramática*; Castalia Ed.
- ARTAUD, Antonin (2002); *El teatro y su doble*; Edhasa Ed.
- ASTRUC, Alexandre (1992); *Du tylo à la caméra- et de la caméra au stylo. Ecrits 1942-1904*; L'Archipel Ed.
- AUMONT, Jacques y MARIE Michel (1990); *Análisis del film*, Paidós Ed.
- BACHELARD, Gaston (1975); *La llama de una vela*; Monte Ávila Ed.
- BARBA, Eugenio (1992); *La canoa de papel*; Escenología Ed.
- BARTHES, Roland (2009); *Mitologías*; Siglo XXI Ed.
- BATAILLE, Georges (1997); *El Erotismo*; Tusquets Ed.
- BAZÍN, André (2006); *Qué es el cine*; Rialp Ed.
- BENEDICT, Ralph (1975); *Electrónica para científicos e ingenieros*; Urmo.S.A. Ed.
- BENJAMÍN, Walter (2003); *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; Ítaca Ed.
- BLANCHOT, Maurice (1994); *El paso (no) más allá*; Paidós Ed.
- BLANCO PAZOS, Roberto Y CLEMENTE, Raúl (2004); *De la fuga a la fuga, el policial en el cine argentino*; Corregidor Ed.
- BRAUN, Edward (1986); *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowsky*; Galerna Ed.
- BRECHT, Bertolt (1983); *Pequeño organon sobre el teatro*; Don Quijote Ed.
- BROOK, Peter (2014); *La calidad de la misericordia. Reflexiones sobre Shakespeare*; La pajarita de papel Ed.
- BROOK, Peter (1996); *The empty space*; Touchstone Ed.
- CAÑÓN, Lisandro (2012); *Terrorismo de estado y política educativa: argentina (1976-1983)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela Ed.

- CEBALLOS, Edgar.; *Principios de dirección escénica*; Escenología Ed.
- CHENEY, Gay (1989); *Basic concepts in modern dance*; Princeton Company Ed.
- CHÉJOV, Michael (1990); *Sobre la técnica de la actuación*; Alba Ed.
- CHION, Michel (1989); *Como se escribe un guion*; Catedra Ed.
- COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS (1985) *Nunca Más*; Seix Barral, S.A. Ed.
- COSTA, José Manuel (2005). ; *Diccionario de química física*; Díaz de Santos Ed.
- DIEGO, Vicente (2006); *Diccionario ilustrado Latín*; Vox Ed.
- DORON, Roland y PAROT, Françoise (2008); *Diccionario Akal de Psicología*; Akal Ed.
- DURZOI, Gerard (2007); *Arte del siglo XX*; Akal Ed.
- DYER, Frank y MARTIN, Commerford (2012); *Edison: his life and inventions*; Library of Alexandria Ed.
- FLEMING AMBROSE, John (2010); *An Elementary Manual of Radiotelegraphy and Radiotelephony for Students and Operators*; Nabu press Ed.
- FLEMING AMBROSE, John (2010); *The Principles of Electric Wave Telegraphy and Telephony*; Nabu Press Ed.
- FINCHELSTEIN, Federico (2008); *La argentina fascista. Los orígenes ideológicos de la dictadura*; Sudamericana Ed.
- FYELD, Syd (1995); *El manual del guionista*; Plot Ed.
- GARCÍA GÓMEZ, Manuel (2007); *Diccionario Akal de Teatro*; Akal Ed.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2007); *Cómo se comenta una obra de teatro*; Síntesis Ed.
- GARCÍA HOZ, Víctor (1996); *Enseñanzas artísticas y técnicas*; Rialp Ed.
- GETINO, Octavio (2006); *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*; Ciccus Ed.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2007); *Clásico, Manierista, postclásico*; Castilla Ed.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1974); *Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*; Rialp Ed.
- GRILLO TORRES, María Paz (2004); *Compendio de teoría teatral*; Biblioteca Nueva S.L. Ed.

- GROTOWSKY, Jerzy (2009); *Hacia un teatro pobre*; Siglo XXI Ed.
- KRAKAUER, Siegfried (1985); *De Caligari a Hitler*; Paidós Iberoamericana Ed.
- KRISTEVA, Julia (1978); *Semiótica I*; Fundamentos Ed;
- LAYTON, William (1994); *Trampolín del actor*; Fundamentos Ed.
- MACKEE, Robert (2009); *El guion*; Alba Ed.
- OIDA, Yoshi (2010); *El actor invisible*; Ed. Alba.
- OSIPOVNA KNÉBEL, María (2005); *El último Stanivslaski*; Fundamentos Ed.
- PIGNA, Felipe (2012) *Bicentenario: dos siglos de la argentina: 1810-2010*, A-Z Ed.
- PIRANDELLO, Luigi (1984); *Seis personajes en busca de autor*; Edaf Ed.
- PIRANDELLO, Luigi (1988); *Piezas breves*; Quezta Ed.
- POTASH, Robert. (1986); *El ejército y la política en Argentina*; Hyspamerica Ed.
- POZZI, Pablo (2008); *La oposición obrera a la dictadura 1976-1982* Ed. Imago mundi Ed.
- QUINTANA, Angel (2003); *Fábulas de lo visible: el cine como creador de Realidades*; El acantilado Ed.
- RIBES PRÓSPER, Josep (2004); *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*; Universidad politécnica de Valencia Ed.
- SAUSSURE, Ferdinand [1945] (2002); *Curso de lingüística general*; Losada Ed.
- STANISLAVSKI, Constantin (2003); *Building a character*; Routledge Ed.
- STANISLAVSKI, Constantin (2003); *An actor prepares*; Routledge Ed.
- STRASSBERG, Lee (1987); *Un sueño de pasión*; Icaria Ed.
- TAMBURRINI, Claudio (2002); *Pase libre*; Argentina: Continenteà Ed.
- VAREA, Fernando (2006); *El cine argentino durante la dictadura militar (1976-1983)*; Rosario Ed.
- VILAPRINYÓ, Francesc (2013); *La dictadura argentina y el cine de Adolfo Aristarain*; Film Historia Ed.
- VARLEY, Julia (2011); *Piedras de agua*; Biblioteca teatro laboratorio Ed.
- VAJTÁNOGV, Eugeni (1997); *Teoría y práctica teatral*; Asoc. Directores de Escena Ed.
- WEISZ, Gabriel (2005); *Cuerpos y espectros*; UNAM Ed.

ZUNZUNEGUI, Santos (1992); *Pensar la imagen*; Signo e imagen Ed.

ZUNZUNEGUI, Santos (1994); *Paisajes de la forma*; Cátedra Signo e Imagen Ed.

Revistas

ALVARADO ZAVALA, José Luís (2013); *La teoría del cine en la región iberoamericana: una epistemología de la insularidad*; Archivos de la filmoteca, nº 71, págs. 27-38.

ALVES, Pedro (2012); *Por la democratización del cine. Una perspectiva sobre el cine digital*; Icono 14, vol.10, nº 1, págs. 120-134.

BARTHES, Roland (2013); *Efecto realidad*; Revista de Occidente; No 386-387.

BORGES, Luis, J. (2005); *La insignia*, El cultural.

ESQUEDA, Lourdes y CUEVAS, Efrén (2012); *Entre la huella y el índice: relecturas contemporáneas sobre Bazin*; Área Abierta nº 33, págs. 124-145.

FERNÁNDEZ, Gonzalo (2009); *Arqueología y contra-arqueología del cuerpo entre Foucault y Nancy*; Revista Tales, nº2, págs 58-66.

GONZÁLEZ, REQUENA, Jesús (1992); *El sujeto y la interrogación por Lo Real*; Thélème: Revista complutense de estudios franceses, nº 2, págs. 79-88.

KAPLAN, Gregory (2010); *La representación de la represión franquista en La lengua de las mariposas*; Área abierta, nº 27, págs. 1-10.

KRIGER, C. y PIEDRAS, P.; *Vestigios de un pasado doliente. Los archivos audiovisuales sobre la dictadura militar en el cine documental argentino*; Archivos de la filmoteca, nº 70, 2012, págs. 93-106.

LASTRA, Soledad (2008); *Cuando el horror se vuelve cotidiano. Aproximaciones a la vida cotidiana en la dictadura militar argentina a partir de las producciones audiovisuales del programa Jóvenes y Memoria. Recordamos para el futuro*; Anuario del instituto de historia argentina, nº 8, págs. 11-29.

MARTÍNEZ GÓMEZ, Pedro (2005); *La representación de la escuela en el cine: una metáfora del estado para las sociedades en crisis o la responsabilidad de mostrar abiertamente carencias*; Comunicación y Hombre. Revista Interdisciplinar

de Ciencias de la Comunicación y Humanidades, nº1, págs. 149-163.

MIGUEL BORRÁS, Mercedes (2013); *Volver a la esencia del cine. Hacia una revisión de sus formas*; Historia y comunicación social, nº 18, págs. 33-48.

MIGUEL BORRÁS, Mercedes (2015); *El realismo poético en el cine según Brenta*; Revista Opción 31 (número especial, 3), págs. 820-842

MIGUEL BORRÁS, Mercedes (2015); *El cine como verdad Reb(v)elada*; Revista Mediterránea de Comunicación; Vol. 6, No. 2, págs. 33-48.

RUIZ ZAMORA, Manuel (2004); *Walter Benjamín: la obra de arte en la época de su reproductividad técnica*; revista de estética y teoría de las artes, nº 1, págs. 40-53.

Filmografía

Piñeyro, M.; Puenzo, L. (1985); *La historia oficial*; Argentina; La historia oficial, Luís Puenzo, 1985, Argentina; Historias Cinematográficas Cinemania Progress Communications.

Ayala, f.; Olivera H. (1986); *La noche de los lápices*; Argentina; Aries Cinematográfica.

Kramer, O., Bossi, P., D'Angelo, P., Ramos, F.; Piñeyro, Marcelo (2002); *Kamchatka*; Argentina; Coproducción Argentina-España; Patagonik Film Group / Alquimia.

Kramer, O., Bossi, P., Ramos, F; Solomonoff Julia (2005); *Hermanas*; Argentina; Patagonik Film Group.

Kramer, O., Sigman, H.; Caetano Adrian (2005); *Crónica de una fuga*; Argentina; K&S Films S.A.

Herrero, G., Campanella, Juan José (2009); *El secreto de sus ojos*; Argentina; Coproducción Argentina-España; 100 Bares / Tornasol Films / Haddock Films / Telefe

Webgrafía

Diario la prensa (24 de Marzo de 1976, consultado en Febrero 2011). Obtenido de:
www.laprensa.com.ar/

Diario El Zonda. (24 de Marzo de 2008, consultado en Marzo 2011). Obtenido de
www.diarioelzonda.com.ar

KANDINSKY, Wassily (Consultado en Abril 2012); *Principio de necesidad interior*; <http://laboratoriodeescritura.com/blog/es/2011/09/soluciones-creativas-el-principio-de-necesidad-interior-kandinsky/>

Portal planeta. (Consultado en Noviembre de 2009). Obtenido de
www.portalplanetasedna.com.ar

www.abuelas.org.ar. (consultado en Noviembre de 2009). Obtenido de
www.abuelas.org.ar

VOLNOVICH, Yamila (consultado en Diciembre 2015) ; *Teatro y política: Benjamín lector de Brecht*; Universidad Iuna:
http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n2_05.pdf

ANEXOS

ANEXO 1

MOIRA: GUION LITERARIO

SECUENCIA 1/COCHE/SORPRESA/INT. TARDE

1.1 COCHE

Tarde de sábado. La acción comienza con los ojos de Lucía, chica de unos 22 años, tapados con un pañuelo blanco. Lucía va en la parte de atrás de un coche. Lucía está nerviosa. Se seca el sudor de sus manos en sus pantalones vaqueros. Lucía agarra su bolso con fuerza. El coche se detiene. Unas manos toman el brazo de Lucía sacándola del coche. Esas manos la conducen hasta una puerta y llaman al timbre. Se escucha el sonido de la puerta que se abre. Sólo hay silencio. Sofía, amiga de Lucía, mujer de unos 30 años destapa los ojos de Lucía.

1.2 CASA

SOFÍA

¡Sorpresa! (mientras le destapa)

En ese momento todos los invitados cantan al unísono el “cumpleaños feliz”. Todos los asistentes, que no es un gran número de gente, muestran su emoción al ver el sorprendido rostro de Lucía. Lucía se emociona y va a abrazar a sus padres, Rosa y Germán. Y saluda a todos los asistentes.

SECUENCIA 2/ FIESTA CUMPLEAÑOS DE LUCÍA/ JARDÍN/ EXT.

ATARDECER

Todos los asistentes a la fiesta se encuentran sentados en una gran mesa que está en el jardín de la casa, están comiendo el asado. Se ve con sumo detalle a Germán

sirviendo un asado. Mientras comen el asado se escuchan conversaciones por parte de los comensales que no llegan a concluirse. Como frases sueltas.

ABUELA

(A Lucía) ¡Qué guapa está mi niña!

HERMANA DE ROSA

Ana se quedó con ganas de ver a la prima hoy, no quería ir a casa de su padre.

GERMÁN

Me pasé en la carne, les gustó más el chorizo creo yo.

HIPPIE 1

Luego nos vamos de fiesta ¿no Luci?

SOFÍA

¿Mañana libras?

ROSA

¿Un poquito más de ensalada?

LUCÍA

Papá pásame el agua por favor.

Hay alrededor de unas doce personas en la mesa. Restos de comida en el plato. Uno de los amigos de Lucía da unos toques a su vaso y se levanta de la mesa.

AMIGO 1

¡Queremos unas palabras de la cumpleañera!

AMIGOS

¡Eso! Que se levante, que se levante.

Lucía se pone roja y sonríe con vergüenza. Lucía se levanta de la mesa y alza su copa de vino.

LUCÍA

Quería daros las gracias a todos, por hacer este cumpleaños tan bonito y especial, a mis padres por haber puesto tanto esfuerzo para hacerlo.

Los padres sonríen a Lucía, la madre le lanza un beso a Lucía y luego se besan con Germán. Hay un gran aplauso y gritos de ovación por parte de los amigos. En el

rostro de Lucía se puede ver, cuando nadie la observa, que está triste y que mira el móvil cada cierto tiempo. En el momento en que ella vuelve a sacar su móvil del bolsillo, Sofía (que está sentada a su derecha) le interrumpe.

SOFÍA

No va a venir.

A Lucía le emocionan las palabras de su amiga. Esboza una sonrisa cargada de tristeza.

SECUENCIA 2.1/FIESTA/ JARDÍN/ CASA/ INT. NOCHE

La fiesta ha avanzado, hay música de fondo y la gente se encuentra repartida por toda la casa, la puerta de atrás y de adelante se encuentran abiertas. El pequeño grupo de amigos con Lucía están en el salón. Sofía fuma un cigarro y les mira con distancia, se puede sentir la diferencia de edad. En el fondo se puede encontrar una pila de regalos sin abrir, nunca le ha gustado mostrar emociones ante los demás.

CHICA 1

Los años no te cambian eh Lucí, no vas a abrir ni el nuestro. Quiero ver la cara que pones.

Lucía les sonrío e intenta cambiar de tema.

LUCÍA

(Refiriéndose a la música) ¿cambio?

CHICO 2

Sí por favor.

CHICO 3

(irónico) “Sí por favor” dice, no has escuchado algo tan bueno en tu vida chaval.

CHICO 2

Ahora os voy a poner algo

bueno de verdad.

(El chico 2 saca de su abrigo un Cd que ha traído)

Lucía toma el cd y lo pone, se escucha algo más pop. Dos de las chicas se levantan

y se ponen a cantar y a bailar a los gritos, hacen que Lucía se levante y se una a ellas. Los dos chicos que habían llegado al principio empiezan a liar un porro, en ese momento pasa Germán con varios platos. Se dirige hacia la cocina.

GERMÁN

Luci, ¿qué nos trajiste?

(refiriéndose a los porros)

CHICO 1

Tranquilo Germán, esto es bueno...

(Los chicos sonríen a Germán con complicidad)

GERMÁN

Chicos no os paséis que esto no es

el parque. Uno y no más.

LUCÍA

Sí papá, y salen fuera.

Lucía les mira, éstos se ríen mientras recogen el material para continuar fuera de la casa.

Germán entra en la cocina, en ella está Tano sirviéndose una copa de wishky. Germán deja los platos en la cocina. Coge un vaso y se sirve hielos para otro wiskey. Mientras vemos a Tano y Germán en la distancia, se escucha una conversación por parte de los chicos y chicas que están bailando.

CHICA 1

No me saques así que salgo fea.

CHICO 2

La voy a subir ahora mismo.

LUCÍA

Venga una todos juntos.

TODOS

Sí, ¿pero con caras eh?

CHICA 2

Súbela ya y etiquétame.

De forma paralela surge esta conversación entre Tano y Germán. La imagen se

centra en ellos.

TANO

¡Ché qué linda fiesta! y qué linda
está la nena... parece que fue ayer
cuando festejamos su nacimiento

GERMÁN

Sí... echo de menos cuando era
chica y todavía me necesitaba,
ahora cada vez menos

TANO

Todavía lo hace. Che me contó Rosa
lo de el ascenso ¡qué calladito lo
tenés vos!

GERMÁN

Sí estoy contento, aunque ahora
tengo que organizar todos los
pedidos para las farmacias y llego
muy tarde, pero estoy contento.

En ese momento entra Lucía con el móvil en la oreja, está hablando con alguien y busca un sitio tranquilo. Se tapa la otra oreja por el ruido. Sonríe a su padre y sale de la cocina. Lucía sube las escaleras con el teléfono en la oreja.

LUCÍA

Hey, it's me. Listen I have been trying to call you since... Wait a second I am
getting a call..

LUCÍA (TRADUCCIÓN)

Hola, soy yo. Escucha he estado intentando localizarte. Espera un segundo me está
entrando otra llamada.

Lucía estaba dejando un mensaje a Mike que justo en ese momento él le devuelve
la llamada. Lucía llega a la parte de arriba de la casa, al pasillo.

LUCÍA

(Conversación en inglés y en español) Hey, I was just leaving you a message.

Where were you?...ok, I see. I thought we were going to meet before. No, I wasn't going to go there I thought you would come to work today.

Traducción: Hola, justo te estaba dejando un mensaje. ¿Dónde estabas?. Ok, ya veo. Pensaba que íbamos a quedar antes, pensaba que hoy ibas a venir a trabajar.

Lucía se queda en la puerta de una de las habitaciones en las que pone su nombre con letras infantiles.

LUCÍA (CONT'D)

What do you want me to do?, do you want me to leave my party?. (Bajando la voz) I will see you tomorrow at work. No, I won't be late boss (irónica) I promise. Me too. Un beso fuerte, gracias.

Traducción: ¿qué quieres? ¿que me vaya de mi fiesta?. (bajando la voz) Te veo mañana en el trabajo. No jefe, no llegaré tarde (irónica) Yo también, un beso fuerte. Gracias.

Lucía se queda unos segundos mirando su móvil con la mirada perdida. Avanza por el pasillo hacia las escaleras. En ese momento Rosa, madre de Lucía, sube las escaleras y se encuentra a Lucía en el pasillo.

ROSA

Lucía, cariño, ¿qué haces aquí?.
¿No te lo estás pasando bien?.

LUCÍA

Sí, muy bien mamá. Gracias por organizar todo esto... no me lo esperaba y...

Rosa abraza a su hija.

ROSA

Cada día estás más mayor y más
mujer pero en tu mirada todavía me
recuerdas a esa niña que se sentaba
en mi regazo para soplar las velas.

LUCÍA

A veces me gustaría volver a ser
esa niña y sentirme segura en
vuestros brazos...

LUCÍA (CONT'D)

ROSA

Anda, baja que en nada llega la
tarta, ¿dónde está tu padre?

LUCÍA

(Bajando las escaleras) No sé.

Rosa avanza por el pasillo hasta llegar a la habitación de Lucía. Abre la puerta. Se sienta en la cama y estira las sábanas que se encuentran totalmente desaliñadas. Toma el único peluche que está en la cama y lo huele. Rosa se toca la cara con amargura, va hacia la ventana que al estar anocheciendo le muestra el reflejo de su cara. El llanto de un perro hace que Rosa abra la ventana.

ROSA

Musti, musti.

ROSA (CONT'D)

No están nunca y encima no te sacan
a pasear, pobrecito Musti.
Algún día todo acabará te lo
prometo.

Rosa dirige la mirada al jardín de su casa, en la parte de abajo ve a Germán a punto

de atender una llamada telefónica.

SECUENCIA 3/FIESTA/JARDÍN/ CASA/ EXT. TARDE-NOCHE

Los asistentes se aproximan a la mesa para esperar la tarta de cumpleaños. Uno de los amigos tiene una guitarra y está tocando unos acordes. Germán atiende el teléfono.

GERMÁN

¿Sí?/Un Momento que no le oigo.

Germán se retira de la fiesta y va hacia el baño. Su hija le ve pasar por medio del salón donde está ella con sus amigos. El padre le sonríe, ella le devuelve la sonrisa. Germán se mueve con el teléfono en la mano hasta el baño y se lo pone de nuevo en la oreja.

GERMÁN

Disculpe el ruido. ¿Oiga?, ¿está
ahí?/ Sí, soy yo--

A Germán le cambia el rostro por completo.

VOZ (EN OFF)

¿Señor?, ¿señor?

Germán cuelga el teléfono y se lo guarda en el bolsillo. En
ese momento Lucía llama a la puerta.

LUCÍA

Ya está la tarta papi

Germán acompaña a Lucía hasta la mesa, ésta se reúne con sus amigos. Rosa llega con la tarta y las velas encendidas, todos cantan el “Cumpleaños feliz”, antes de que la tarta llegue a la mesa. El rostro de Rosa se trasforma y grita.

ROSA

¡Germán!

La tarta se cae al suelo, todo el mundo se queda inmóvil al ver que Germán ha caído al suelo y se encuentra inconsciente. Lucía corre hacia él. La fiesta se detiene. El silencio invade el escenario.

SECUENCIA 4/HOSPITAL/INT.DÍA

Son las 8 de la mañana. Germán está en la habitación de un hospital, se encuentra con una vía y entubado. Rosa está en la silla de acompañante. En ese momento Germán abre los ojos.

GERMÁN

¿Qué pasó?

Rosa se levanta rápidamente y pulsa el botón para llamar a la doctora.

ROSA

Por fin cariño ...qué susto nos has
dado, no me vuelvas a hacer esto.

Rosa besa a Germán. En ese momento entra la doctora.

CARDIÓLOGA

Buenos días Germán, soy la doctora
Sanz ¿Sabe dónde está?

Germán habla con una voz débil.

GERMÁN

Me lo puedo imaginar viéndola a
usted con esa bata y diciendo que
es doctora.

CARDIÓLOGA

Buena señal que tenga fuerzas para
hacer bromas.

Rosa sonrío con cierto alivio y toma la mano de su marido.

CARDIÓLOGA

¿Recuerda lo que pasó anoche?

GERMÁN

La fiesta...

CARDIÓLOGA

Sufrió usted un infarto agudo de
miocardio, Germán.

Afortunadamente, su familia avisó

enseguida y hemos podido salvarle
la vida.

ROSA

(Rosa emocionada) Muchas gracias.

CARDIÓLOGA

¿Percibió usted algún síntoma antes
de perder el conocimiento? ¿dolor
torácico repentino?

Germán mintiendo.

GERMÁN

No recuerdo nada doctora.

CARDIÓLOGA

No vemos en su historial clínico ningún dato relacionado con posibles factores de riesgo, ni siquiera hipertensión arterial. Se quedará ingresado UCI un par de días más, ya que le estamos tratando con trombolíticos. Y después a planta porque, aunque no vemos, en principio, arritmia ni insuficiencia de ningún tipo, será necesario ir viendo con calma como sigue, aunque está evolucionando muy bien.

ROSA

Gracias de nuevo doctora.

CARDIÓLOGA

Pasaré en un par de horas y usted,
por favor, cinco minutos más y
salga por favor.

Germán se gira hacia su mujer.

GERMÁN

Se lo dicen a todos.

ROSA

¿El qué?

GERMÁN

Lo de la evolución, se lo dicen a

todos para que no se asusten. Pero
yo no soy ningún tarado. Dime la
verdad ¿me estoy muriendo?

Rosa sonríe con ternura a Germán y le acaricia la frente.

CARDIÓLOGA

Ya no. Salgo para que pueda entrar Luci.

Rosa sale y entra Lucía.

LUCÍA

 Papi! Est s despierto.

GERMÁN

Ahora s  hija

Lucía se acerca a la cama.

GERMÁN

Lo siento ...te arruinó la fiesta

(Lucía da un beso a su padre en la frente)

LUCÍA

No digas eso papi, la fiesta fue
maravillosa pero lo que me importa
es que te recuperes.

(Se quedan en silencio y Germán cierra los ojos, fundido a
negro)

SECUENCIA 4.1/SALA DE ESPERA/INT. DÍA

Lucía entra en la sala de espera, all  est  su madre sentada.

LUCÍA

Mamá, como hasta las seis no
podemos entrar  por qué no te vas a
casa a descansar un rato?

ROSA

Prefiero quedarme aquí.

LUCÍA

Entonces me paso por casa y te
traigo algo de comer.

ROSA

No hace falta.

LUCÍA

Come algo mami, te va a hacer bien.

SECUENCIA 4.2/TERRAZA DEL HOSPITAL/DÍA

Rosa está en una terraza desde donde se puede ver Madrid. Está fumando un cigarro, hace frío debido a que es muy temprano, apenas ha terminado de amanecer. No ha abierto el bocadillo que le ha dado su hija, lo tiene sobre sus rodillas. Está llorando.

SECUENCIA 5/HOSPITAL/ HABITACIÓN/ INT. NOCHE

Lucía está poniéndose la chaqueta.

LUCÍA

¿Seguro que no quieres que me quede
yo mamá?

ROSA

Que no hija, gracias. Corre que vas
a perder el autobús.

LUCÍA

Cualquier cosa me llamáis. Mañana
vengo a primera hora y estaría bien
que tú te fueras a casa.

ROSA

Que sí.

(Rosa da un beso a su hija. Lucía se acerca a su padre que
está dormitando)

GERMÁN

Hasta mañana corazón y gracias.

LUCÍA

Chau papi, cuídate.

Lucía sale de la habitación.

SECUENCIA 6/HOSPITAL/EXT. NOCHE

Es continuación de la secuencia anterior. Lucía sale por la puerta del hospital. Al salir se apoya en la pared y empieza a llorar angustiada. Suena su teléfono. Lucía mira la llamada se seca las lágrimas, traga saliva y atiende el teléfono. Se aleja caminando.

LUCÍA

Hey. Yes, I will catch the subway right now and I will be at your apartment in less than twenty minutes. Yes, yes. Thanks. Besos.

Traducción: Sí, cojo el metro y
estoy en tu casa en menos de diez
minutos. Si, si. Gracias. Nos vemos
ahora. Y yo a ti.

SECUENCIA 7/HOSPITAL/ HABITACIÓN/ INT. NOCHE

Todas las luces del hospital se encuentran apagadas. Germán duerme, Rosa tiene los ojos abiertos. En ese momento se incorpora y coge el móvil de su marido, sale con cuidado de la habitación.

SECUENCIA 7.1/ PASILLO HOSPITAL/INT. NOCHE

Rosa busca en las llamadas del sábado y ve un número muy largo, intenta devolver la llamada, se escucha una voz al otro lado del teléfono.

VOZ

Las llamadas a este número se
encuentran restringidas en este
momento.

Rosa se guarda el teléfono en el bolsillo y entra de nuevo a la habitación.

SECUENCIA 7.2/HABITACIÓN HOSPITAL/INT. NOCHE

Rosa entra en la habitación. Germán sigue durmiendo. Va hacia su bolso y coge su teléfono móvil. Sale de la habitación.

SECUENCIA 7.3/PASILLO HOSPITAL/INT. NOCHE

Rosa busca en internet el prefijo de Buenos Aires y lo añade al teléfono que tiene Germán. Marca y se pone el teléfono en la oreja.

SECUENCIA 8/CAFÉ DE LUCÍA/INT.DÍA

Es una cafetería de estilo americano en tonos muy claros. Lucía viste con una camiseta negra con el logo del establecimiento y una falda corta con medias negras. Lucía está sirviendo café en una mesa donde hay una pareja sentada. Se la ve cansada y abatida. Llega al mostrador donde está Sofía.

LUCÍA

Hola

Sofía la abraza. Lucía esboza una sonrisa y se pone en la barra a preparar otra bandeja con café y unos dulces.

LUCÍA

Pensaba que hoy librabas.

SOFÍA

Quería saber cómo estabas, no te he visto el pelo en estos días.

LUCÍA

Perdona, pero voy directa de aquí al hospital.

SOFÍA

¿Le has visto?

LUCÍA

Viene ahora.

Sofía mira a su amiga con preocupación.

SOFÍA

Quieres que acabe yo.

LUCÍA

Estoy bien, de verdad gracias.

¿Cómo está Martina?

A Sofia le cambia el rostro cuando hablan de su hija. Sonríe.

SOFÍA

Bien, hoy no quería ir al cole

porque se ha peleado con su

compañera de mesa...

Ambas ríen.

SOFÍA

¿Sabes que me tienes aquí, verdad?

Lucía asiente y va a llevar otra bandeja a unos clientes.

SECUENCIA 9/HOSPITAL/INT.DÍA

Germán se levanta de la cama, está vestido. Se sienta a los pies de la cama, se pone el reloj, la chaqueta, los zapatos. Rosa y Lucía en el pasillo junto a la cardióloga, en un segundo plano.

CARDIÓLOGA

Como le he dicho a Germán le vendrá bien caminar una hora cada día y le veo en consulta en quince días.

ROSA

¿Sugiere que deje de trabajar?

CARDIÓLOGA

No, puede hacer vida normal, como le digo un poco más de deporte le vendría bien, caminar, nadar. Tomarse tiempo y, sobre todo, nada de estrés.

LUCÍA

¿Y la semana que viene no le harán
otra revisión?

CARDIÓLOGA

De momento, cómo les digo, todo
está bien y tan solo tiene que
cuidarse. No le vuelvo a ver hasta
dentro de quince días.

La cardióloga se aleja. Rosa y Lucía se quedan unos segundos en la puerta y se reúnen con Germán.

ROSA

¿Estás listo?

GERMÁN

Claro.

Germán se incorpora rápidamente. Toman un bolso donde están las cosas que han ido llevando esos días al hospital. Salen de la habitación lentamente.

SECUENCIA 10/APARCAMIENTO HOSPITAL/EXT. DÍA

Germán, Rosa y Lucía se suben al coche que Lucía conduce.

SECUENCIA 10.1/COCHE GERMÁN/INT. DÍA

Lucía se sienta al volante.

GERMÁN

Yo puedo conducir si querés

LUCÍA

Papá, no empieces, a partir de
ahora vas a tener que dejarte
aconsejar por nosotras.

GERMÁN

¿Por ustedes?

LUCÍA

Sí papá, te tienes que cuidar, yo
no quiero otro susto. Vamos a salir
a caminar.

ROSA

Has cambiado

GERMÁN

¿Cómo?

LUCÍA

¿A quién le dices mamá?

ROSA

No, le digo a tu padre que ahora
parece que le ha vuelto el acento
argentino de repente.

Se produce un silencio. Germán se queda serio y mira por el espejo del copiloto a Rosa que le mira fijamente. Lucía enciende la radio, de fondo se escuchan las noticias. Cambia de canal y pone música, empieza a cantar una de las canciones. Rosa y Germán permanecen en silencio.

SECUENCIA 11/COCINA/INT.DÍA

Rosa está pelando calabacines para preparar un puré. Tiene una bandeja con un plato y una cuchara para Germán; en la mesa de la cocina está la mesa puesta con dos platos. En ese momento suena su móvil.

ROSA

Hola Jose. Sí, claro que lo he dejado hecho antes de irme, se lo dije a Alicia para que te lo dijera cuando llegaras. Es el número de reservas de las habitaciones dobles que habíamos tenido este mes.

¿Cómo?. La verdad que no sé cómo se le ha podido olvidar. Sí, lo entiendo. No, no se preocupe porque estoy perfectamente para seguir
trabajando. Está mucho mejor, gracias. Sí, nos vemos mañana.

Rosa cuelga el teléfono. Lo deja a un lado y sigue preparando la comida.

ROSA

(Para sí misma)

En cuanto una se va un día.. viene
la harpía con sus uñas perfectas
para pisarle a una su--

Entra Lucía

LUCÍA

¿Mamá?

ROSA

Hija, no te había oído entrar. ¿Tu
padre duerme?

LUCÍA

Creo que sí

LUCÍA

¿Pasa algo...te oí?

ROSA

No, cosas de trabajo, que no puedo
faltar ni dos días que llega Alicia
y me ha dicho Jose que--

Rosa se da la vuelta para mirar a su hija. Lucía está mirando su móvil y escribiendo un mensaje.

ROSA

¿Me estás escuchando?

LUCÍA

Sí mamá es que--

Se produce un silencio incómodo. Rosa llena un vaso con agua y echa unas gotas en el mismo.

ROSA

Llévale esto a Germán antes de
comer.

SECUENCIA 12/ HABITACIÓN GERMÁN Y ROSA/INT. TARDE

Lucía pasa a hurtadillas hacia su habitación creyendo que su padre está dormido. Comprueba si está bien y si respira con tranquilidad. En ese momento Germán se da media vuelta. Lucía lleva las gotas que le ha dado su madre en la mano.

GERMÁN

Buenas hija.

LUCÍA

Sigue durmiendo papá, yo ya me iba.

GERMÁN

No dormía.

Lucía se acerca a la cama de su padre y se sienta. Germán acaricia el pelo a su hija. Ésta sonríe.

LUCÍA

Tómame esto ya que estás despierto.

Germán se incorpora y toma el vaso que le trae Lucía.

GERMÁN

(En tono sarcástico)

¿Quién te iba decir que ibas a tener que cuidar del viejo de tu padre tan pronto?

LUCÍA

¿Pronto? A mi no me parece pronto, era de esperar.

(Ambos se ríen)

LUCÍA

¿Te encuentras bien?

GERMÁN

Sí, y ¿tú?

Lucía trata de ocultar la emoción que está a punto de aparecer en sus ojos.

LUCÍA

Sí papá, sólo que me has asustado.

GERMÁN

Lo siento.

LUCÍA

¿Te acuerdas cuando de pequeña me dejabas la luz encendida hasta que me dormía y me sujetabas la cabeza cuando tenía miedo o me ponía mala?

GERMÁN

Sí.

LUCÍA

No quiero perder eso todavía

Germán se emociona pero trata de seguir sonriendo. Lucía se levanta, cuando está a punto de salir de la habitación mira a su padre.

LUCÍA

¿Quién te llamó el día de la fiesta?

Germán se queda unos segundos en silencio y trata de reaccionar ante esta pregunta (sobre algo que pretende olvidar).

GERMÁN

Era un número equivocado.

SECUENCIA 13/COCINA/INT. NOCHE

Germán está cocinando unos spaguetti al pesto. Está solo escuchando tangos en el equipo de música. Con un volumen muy alto en toda la casa.

SECUENCIA 13.1/EXTERIOR CASA GERMÁN/NOCHE

Rosa se detiene al ver luz en la cocina y al escuchar la música que sale del interior de su casa. Sube los escalones, introduce la llave en la cerradura y abre la puerta.

SECUENCIA 13.2/COCINA/NOCHE

Rosa deja sus cosas en el perchero. Se detiene en la puerta de la cocina al ver a su marido levantado.

ROSA

¿Qué haces levantado Germán?

Germán no escucha la entrada de su mujer, ella se acerca a él. En ese momento Germán se da la vuelta.

GERMÁN

No te escuché Rosa, ¿que me querés
matar de un infarto?

Germán se ríe y se acerca a darle un beso a su mujer que no sabe si reír ante su humor. Rosa no puede evitar ponerse contenta ante dicho recibimiento.

ROSA

¿Tú no tendrías que estar
descansando?

GERMÁN

¿Te sirvo vino?

Rosa se queda sin palabras en el centro de la cocina. Germán la invita a sentarse en una silla.

ROSA

(Contenta) Sí.

GERMÁN

Te he comprado un tinto que verás
que rico queda con la pasta.

Rosa se siente abrumada por las atenciones y contenta de ver así a su marido. Germán sirve el vino a su mujer.

ROSA

¿Y Luci?

GERMÁN

No está, (de forma pícaro) la he
mandado a ver si llueve.

ROSA

(Se ríe) ¿Cómo?

GERMÁN

Que no va a venir esta noche a
cenar, se va a casa de Sofía.

ROSA

Ah...

Se ríen los dos. Germán termina de dar vuelta a la salsa y la prueba.

GERMÁN

Mmmmm.... hacía mucho que no
cocinaba esto. Pero me alegra saber
que no he perdido mi... toque.

Germán empieza a servir espaguetis en el plato de Rosa.

ROSA

No muchos por favor.

GERMÁN

Estoy seguro de que me vas a pedir
más.

Rosa espera a que Germán se sirva a sí mismo para empezar a
comer.

GERMÁN (CONT'D)

¿Qué tal el trabajo? ¿Sigue Alicia
haciendo de las suyas?

ROSA

Sí, estoy bastante harta.

GERMÁN

Normal, son muchos años en la
empresa y ya--

ROSA

Nunca me había sentido tan
profundamente cansada.

Se hace un silencio, el buen humor que se había creado con la cena está pendiente

de un hilo.

GERMÁN

¿A qué te refieres?

ROSA

(Mirando fijamente a
Germán)

A todo.

Cuando está a punto de empezar a comer Germán alza su copa con agua para hacer un brindis.

GERMÁN

Por nosotros, por todos los años
que llevamos juntos.

ROSA

Eso.

Ambos beben. Empiezan a comer en silencio.

ROSA (CONT'D)

Están muy buenos ...es verdad que
no has perdido tus aptitudes.

Aunque hacía mucho tiempo que no
cocinabas.

Acaricia la mano de Germán.

SECUENCIA 14/APARTAMENTO MIKE/INT.DÍA/ENCADENA

Mike acaricia la mano de Lucía, que está durmiendo; suena el despertador, Mike lo apaga y se levanta. Deja la puerta del baño entreabierta y se lava la cara. Mira a ver si Lucía se ha despertado. Cierra la puerta. Lucía abre los ojos. Mira su reloj. Mike sale del baño. Es un apartamento pequeño (alquilado). En la mesa de noche se encuentra una foto de Mike con su mujer y su hijo.

MIKE

Buenos días

LUCÍA

Buenos días

MIKE

Come on lazy girl you need to go

Traducción: Venga remolona te
tienes que ir.

LUCÍA

I am coming, give me some more
minutes. (sonriendo)

Traducción: Voy, dame unos minutos
más.

Mike salta en la cama y empieza a hacerle cosquillas a Lucía. Imitando a Jerry Lewis, de forma cómplice, sabiendo que le hace reír. Lucía ríe a carcajadas.

MIKE

I am not giving you any minute. Get
up!

Traducción: No te doy ningún
minuto, ninguno. Venga arriba.

Ambos se ríen a carcajadas.

MIKE

No, seriously you need to go. I have
skype with Anne in 10 minutes.

MIKE TRADUCCIÓN

No, de verdad te tienes que ir.
Tengo skype con Anne en diez
minutos.

LUCÍA

(Cambiando el rostro.

Amargura y tristeza)

Ok, I won't be loud as always.

LUCÍA TRADUCCIÓN

Ok, pero no haré ruido como
siempre.

MIKE

No, I am sorry but I need you to go
before this time because last time
was...

MIKE TRADUCCIÓN

No, lo siento pero necesito que te
vayas antes esta vez porque la
última vez fue...

LUCÍA

Ok, got it!

LUCÍA TRADUCCIÓN

Ok, lo entiendo!

Lucía se levanta se mete en el baño y da un portazo. Mike se queda en la puerta y mira su reloj.

MIKE

Come on! Don't get mad at me babe. You know in what situation I am.
You know Anne is starting to make
some questions and I don't want to
hurt my kid.

Traducción: ¡Vamos! No te enfades
conmigo. Sabes en la situación en
la que me encuentro. Anne
está empezando a sospechar y hacer
preguntas. No quiero hacer daño a
mi hijo.

LUCÍA

What about me? Do you care about
how I feel with all of this.

Traducción: ¿Y qué pasa conmigo?
Acaso te importa cómo me siento con
todo esto?

Lucía guarda su móvil y recoge las cosas que tiene encima de la mesilla. Se dirige a uno de los cajones y saca ropa interior que tiene y alguna camiseta.

MIKE

What are you doing? Stop!

Traducción: ¿Qué haces? ¡Para!

Mike se acerca a Lucía y la abraza, ésta intenta huir del abrazo. Mike le besa en los labios, luego en la frente, le acaricia la mejilla.

MIKE

You know I love you, right?

Traducción: ¿Sabes que te quiero,
verdad?

Lucía le mira a los ojos, él le sonríe, ella no.

SECUENCIA 15/HABITACIÓN LUCÍA/INT. DÍA

Rosa está en la ventana de la habitación de Lucía, tirando pan a Musti, el perro labrador de los vecinos.

ROSA

Musti, coge todos, vamos, vamos.

En ese momento entra Germán.

GERMÁN

¿Qué haces?

ROSA

Lo han vuelto a dejar solo.

GERMÁN

Está cuidado. Déjalo Rosa.

ROSA

¿Está cuidado? eso es lo que crees.

GERMÁN

El otro día vi a la mujer sacarle a
dar un paseo.

ROSA

Eso no es verdad.

GERMÁN

No es nuestro perro, deja de darle
comida.

Germán le aparta el plato de comida a Rosa, haciendo que se caigan algunos trozos de pan al suelo. Ambos se miran, Germán sale de la habitación, Rosa recoge los trozos de pan y vuelve a la ventana.

SECUENCIA 16/COCHE GERMÁN/INT. DÍA

Germán va conduciendo, Lucía va en el asiento del copiloto escribiendo un mensaje con el móvil.

GERMÁN

¿Cuándo nos lo vas a presentar?

LUCÍA

¿A quién?

GERMÁN

Vamos Luci, no te hagas la tonta
conmigo.

LUCÍA

No me hago la tonta papá, no hay
nadie que presentar.

Se produce un silencio. Lucía pone la música. Germán la baja.

GERMÁN

Ya no eres una niña cariño, nos
puedes contar las cosas que haces
desde una posición adulta. No
necesitas esconder nada.

LUCÍA

Como se nota el único año que
estudiaste de psicología.

Silencio. Lucía mira por la ventana, le están entrando ganas de llorar. Germán sigue conduciendo.

GERMÁN

¿Tú tienes facebook?

LUCÍA

Sí, ¿por?

GERMÁN

No, porque ahora todo el mundo
tiene facebook.

LUCÍA

Yo te puedo ayudar a tener uno
papá.

GERMÁN

Gracias.

LUCÍA

Lo único que...

GERMÁN

¿Qué?

LUCÍA

¿Te importa que no seamos amigos?.

GERMÁN

Nunca he pretendido ser tu amigo,
soy tu padre pero quiero que
confíes en mi--

LUCÍA

¡Papá!

GERMÁN

¿Qué?

LUCÍA

Que no me refiero a eso, me refiero
a amigos de facebook.

GERMÁN

Ah, no, no me importa.

SECUENCIA 17/HABITACIÓN DE LUCÍA/INT. ATARDECER

Lucía y Germán están sentados frente al ordenador.

LUCÍA

¿Qué foto ponemos?

GERMÁN

No sé... ¿ninguna?

LUCÍA

Papá, no puedes hacer eso, cómo
quieres que la gente te encuentre.

GERMÁN

No necesito que me encuentren.

LUCÍA

¿Actividades e intereses?

GERMÁN

¡Qué sé yo! ¿Qué importa?

LUCÍA

Entonces no quieres poner nada
papá, sólo quieres una cuenta sin
nada.

GERMÁN

De momento sí.

LUCÍA

Pues ya está, ya la tienes.

GERMÁN

Para buscar personas es...

LUCÍA

Aquí.

GERMÁN

Gracias.

Germán se levanta y Lucía se queda mirando a su padre con curiosidad.

SECUENCIA 18/ EXT. CASA GERMÁN/ATARDECER

Sofía y Lucía se encuentran sentadas en el bordillo de la casa familiar se enciende un cigarro.

SOFÍA

¿Quieres?

Lucía mira hacia arriba y ambos lados.

LUCÍA

No, gracias.

SOFÍA

No me puedo creer lo que acabas de
hacer.

LUCÍA

¿El qué?

SOFÍA

Mirar por si te descubre. ¿Que
tienes 14 años?

Lucía se ríe avergonzada y le arrebató la caja de cigarrillos a Sofía, cogió uno y se lo enciende.

SOFÍA

Pues eso, que no sé que hacer. Si
se lo presento ya a Martina y luego
se engancha a él y después por lo
que sea no funciona.

LUCÍA

Ella va a estar encantada. ¿Sabes
lo que me dijo en Navidad?

SOFÍA

¿qué?

A Sofia se le ilumina el rostro cuando habla de su hija.

LUCÍA

Que de regalos se pedía un papá.

Sofía se emociona. En ese momento llega Rosa, ninguna de las dos la había visto venir. Lucía tira rápidamente el cigarro.

ROSA

Hola chicas.

Rosa se acerca a dar un beso a Sofia.

ROSA

¿Qué tal Sofia?

SOFÍA

Bien ¿y tú?.

ROSA

Bien, gracias.

Rosa abre su bolso, saca las llaves de la puerta principal y le da un chicle a su hija.

ROSA

Tómatelo antes de entrar Luci.

Sofía mira a Lucía, ambas sonríen.

ROSA

(A Sofia)

¿Te quieres quedar a cenar?

SOFÍA

No, muchas gracias. Sólo vine a traer a Lucí, me voy a recoger a Martina a casa de mi madre ya mismo.

Rosa entra en casa. Lucía y Sofia se abrazan.

LUCÍA

(Al despedirse)

Y no seas tonta, preséntaselo y
disfruta.

Sofía le tira un beso a su amiga y se sube al coche.

SECUENCIA 18.1/ESTUDIO CASA GERMÁN/INT. NOCHE

Germán esta en el escritorio, con una luz muy tenue que tan sólo enfoca el ordenador, no se ve la pantalla. En ese momento Germán abre una libreta en la que está apuntado el nombre de Martín Molteni. Aparta la vista de la libreta y teclea en el ordenador. Hace una pausa.

GERMÁN

Añadir amigos.

Duda.

GERMÁN

No.

En el marco de la puerta aparece Rosa en pijama.

ROSA

¿Qué haces Germán?

Germán cierra el ordenador.

GERMÁN

No podía a dormir, y me he puesto a
organizar pedidos.

Germán se levanta y apaga la luz. Rosa la enciende de nuevo y se aproxima a la ventana. La cierra. Germán cierra la libreta. Rosa apaga la luz.

SECUENCIA 19/FB 1/DEPARTAMENTO DE GERMÁN JOVEN/INT. DÍA

Germán de joven, alrededor de 20 años, arranca la hoja de una libreta, la cierra y rompe en trozos muy pequeños. Se dispone a salir de casa. Su madre, Laura, le habla desde la cocina.

LAURA (OFF)

¿Otra vez salís, Germán?

GERMÁN

Sí.

LAURA

Esperá un poco y tomáte un matecito
más.

GERMÁN

¿Pero ya lo tenés?

LAURA

Sí.

Toman mate.

LAURA (CONT'D)

¿A dónde vas?

GERMÁN

A una reunión.

LAURA

¿De la facultad?

Germán saca monedas de los bolsillos y las cuenta.

GERMÁN

Sí.

LAURA

¿Sí y algo más?

GERMÁN

Quedamos para un trabajo de
psicología social.

LAURA

¿Y a qué hora volvés?

GERMÁN

Qué se yo vieja se me hace tarde.

Germán da un sorbo al mate que le devuelve a Laura y va hacia la puerta. En ese momento aparece Gustavo, hermano pequeño de Germán, unos 18 años.

GUSTAVO

Esperá Germán, voy con vos.

Laura mira con angustia a Germán. Germán le devuelve la mirada.

GERMÁN

No Gustavito, no venís. Tengo un
trabajo de psicología social que
hacer.

GUSTAVO

No me tratés como a un pendejo. Voy
con vos.

GERMÁN

No podés venir porque he quedado
con una piba.

Gustavo mira a su hermano con desconfianza. Germán toca cariñosamente la cabeza su hermano y sale.

SECUENCIA 20/FB 2/ DEPARTAMENTO AMIGA GERMÁN/EXT. DÍA

Germán llama a un portero eléctrico, está inquieto y mira hacia al parque que hay frente al portal del piso en donde hay niños jugando a la hora de la merienda. Un hombre sentado en un banco ojea un periódico y parece mirarlo mientras toca el timbre. Vuelve a llamar y como nadie lo atiende, se aleja a paso ligero sin mirar hacia atrás.

SECUENCIA 21/FB 3/DEPARTAMENTO GERMÁN/INT. TARDE- NOCHE.

Gustavo está en el interior del departamento. Entra Germán.

GUSTAVO

¿Qué hacés boludo?

GERMÁN

¿Viste las llaves?

GUSTAVO

Vos nunca vas a cambiar

Germán se asoma a la ventana a ver si alguien lo ha seguido.

GERMÁN

(Encendiéndose un cigarro,
nervioso)

¿Sabés algo de Silvia?

GUSTAVO

No. ¿Por qué?

Permanece en silencio.

GERMÁN

Estuve en su casa y no está.

A Gustavo

GERMÁN (CONT'D)

¿Esta casa está tabicada?

GUSTAVO

No sé, porque el Gordo también
trajo gente y no sé a quién tabicó
y a quién no.

SECUENCIA 22/FB 4/PARQUE/EXT. TARDE

Tarde de sábado. Daniela, novia de Germán, de unos 20 años está sentada en un parque, de Buenos Aires. En ese momento llega Germán, ella sonríe y corre hacia él. Lo llena de besos, él está serio pero ella le saca una sonrisa. Foto que encuentra Lucía en la secuencia 21.

DANIELA

Te extrañé mi amor.

GERMÁN

Y yo a vos...

DANIELA

No hay nadie en el departamento de
mis viejos...

GERMÁN

Qué bien pero no me puedo quedar.

DANIELA

¿Por qué?

GERMÁN

Porque tengo una reunión dentro de
una hora.

DANIELA

¿Hoy? ¿sábado?

GERMÁN

Sí, ¿qué te pasa Daniela?. Con un
grupo de la facultad.

DANIELA

Pero un Sábado. No nos vemos nunca
y hoy también te vas.

Él la abraza.

GERMÁN

Te quiero mucho Dani, pero no
preguntés más. No quieras saber
más. Es así y listo.

DANIELA

Entonces, ¿cuándo nos vamos a ver?

GERMÁN

Desde ahora no llamo más a casa de
tus viejos.

DANIELA

¿No nos vamos a ver más?

GERMÁN

Sí yo quiero verte, pero todavía no
sé cómo.

Daniela muestra su tristeza en la mirada pero intenta mantener una sonrisa en sus
labios.

DANIELA

Voy a venir acá todas las tardes, y
si no aparecés vuelvo al otro día.

Se besan. Germán se va.

SECUENCIA 23/FB 5/FACULTAD DE PSICOLOGÍA BUENOS
AIRES/EXT.DÍA

Germán lleva unas carpetas y una cartera de cuero, la misma cartera que llevaba en las secuencias anteriores y que le acompaña de casa en casa. En ese momento está a punto de entrar en el interior de la facultad cuando un profesor de unos 57 años, bigote, pelo canoso y que viste con un traje le detiene a la entrada.

PROFESOR

¡Señor Medina!

Germán se sobresalta pero, al ver a su profesor, se relaja.

GERMÁN

Buenos días.

PROFESOR

¿Estuvo enfermo?

GERMÁN

Sí.

PROFESOR

Perdió muchas clases señor Medina.

GERMÁN

Ya estoy mejor, por eso vuelvo

El profesor se acerca más a Germán.

PROFESOR

Sabe usted que las clases de historia no se recuperan. La historia es la historia, es igual que un partido de fútbol, no puede perderse el primer tiempo. ¿Me sigue?

GERMÁN

No me gusta el fútbol señor.

PROFESOR

Una lástima porque de ese modo
entendería lo que le quiero decir.

GERMÁN

Si me disculpa, llego tarde a otra
clase.

El profesor sube dos escalones, de forma que queda por encima de Germán e interrumpe su camino de forma física.

PROFESOR

Creo que no me ha entendido. Está
fuera de juego y tenga cuidado no
le vayan a sacar la roja señor
Medina. Buenos días.

El profesor mira a Germán directamente a los ojos de forma sádica y entra en la facultad. Germán se queda unos segundos en el escalón de la entrada, sus ojos muestran el odio contenido. Entra en la facultad.

SECUENCIA 24/PISO MARTÍN-BUENOS AIRES/INT.DÍA

Es el piso de Martín, hombre de unos 34 años, en el centro de Buenos Aires, vivienda de clase media en un edificio alto. Martín vive junto a su mujer embarazada. Martín entra en su casa, su mujer, Ana, está terminando de poner la mesa para la comida en el salón.

ANA

Buen día mi amor

MARTÍN

¿Buen día? ¿Recién te despertaste?

ANA

Sí, esté no me dejó dormir hoy.

(Toca su tripa)

Martín besa a su mujer y la abraza, también da un beso en su tripa.

MARTÍN

Hola campeón, papá ya está en casa.

ANA

Te llamaron.

Martín se separa de la tripa de su mujer y se quita la chaqueta del traje de trabajo y los zapatos.

MARTÍN

¿Quién?

ANA

Una tipa.

MARTÍN

¿Una tipa? ¿de dónde?

(Quitándose la corbata y
desabrochando los
primeros botones de su
camisa)

ANA

Qué se yo, una mujer Martín. Estaba
en el baño y a mil para llegar a
yoga. Dijo que volvía a llamar.

MARTÍN

Por favor no vuelvas a hacer eso.
Necesito saber quien era. Sabés que
estoy esperando una llamada de
España. ¿De dónde era la llamada?

Su mujer termina de poner la mesa, va hacia el baño. Desde allí se oye su voz.

ANA

De España, la que esperabas. Pero
¿qué necesidad tenés de meterte
ahora en esto?.

Martín permanece en silencio, su rostro cambia por completo.

SECUENCIA 25/FB 6/CASA FAMILIAR GERMÁN/INT. NOCHE

Germán está durmiendo en la cama. No es un sueño tranquilo, está con la cama sin deshacer, la ropa puesta con los zapatos. De repente se escucha un ruido en la puerta de la calle. Germán se levanta abruptamente de un salto y va a ver qué ocurre. Pasa por la habitación de sus padres que duermen y llega al pasillo de la entrada. Allí se encuentra a su hermano, Gustavo, con la luz apagada preparando algo de comer en la cocina.

GERMÁN

¿Qué hacés?, me asustaste

Su hermano se sobresalta.

GUSTAVO

Y vos a mi también.

GERMÁN

¿Dónde estuviste?

GUSTAVO

Preparando cosas .

GERMÁN

¿Qué cosas?

GUSTAVO

No te puedo contar ya sabés como va

esto

GERMÁN

Sos muy pibe todavía... ¿estaba el

Gordo?

GUSTAVO

No preguntés que no te puedo contar

GERMÁN

Si no estaba el Gordo yo soy tu

responsable

GUSTAVO

El Gordo estaba y él es mi
responsable

GERMÁN

Sos muy pibe boludo... quiero que
te cuides.

GUSTAVO

¿Y vos?... también sos un pendejo

GERMÁN

Tengo tres años más que vos.

¿Mañana tenés alguna cita?

GUSTAVO

Calláte y hablá bajito boludo, no
despertés a los viejos.

GERMÁN

¿Tenés o no tenés alguna cita?

GUSTAVO

Sí.

GERMÁN

¿Quién te la pasó?

GUSTAVO

Y a vos que te importa pelotudo,

¿qué sos? ¿cana?.

GERMÁN

Decíme quién te la pasó!.

GUSTAVO

No te lo voy a decir.

GERMÁN

¿Te la pasó Silvia?

GUSTAVO

La puta que te parió.

Gustavo tira todo lo que tenía para comer y se va a su habitación.

SECUENCIA 26/FB 7/CASA DANIELA/INT. DÍA

Daniela y Germán están en el sofá de la casa de ella, no se pueden ver sus cuerpos desnudos pero sí se intuye que acaban de tener relaciones. Él le acaricia la cara y ella se encuentra sonriendo apoyada en su pecho.

DANIELA

¿Por qué no la cortás Germán?

GERMÁN

Porque me gustás

(Le guiña un ojo)

DANIELA

No seás boludo, por qué no te quedás en el molde. Las cosas no cambian. Te van a hacer de goma.

GERMÁN

Sí que van a cambiar. Si todos se quedan en el molde, como vos, claro que no cambian.

Ambos se empiezan a vestir. Ella lo abraza por la espalda, él toca sus manos, se da la vuelta y la besa.

DANIELA

Yo te quiero mucho Germán y no quiero que te pase nada.

Él la calla con un sonido y la besa con delicadeza y dulzura en sus labios. Ella le sonrío. En ese momento escuchan en la parte del exterior de la casa la llegada de los padres de ella hablando entre ellos. Daniela y Germán incrementan el ritmo de ponerse la ropa.

MADRE DE DANIELA

Hola Dani

DANIELA

Hola mamá.

La madre entra en la casa y al ver a Germán cambia el rostro por completo. Germán se acerca sonriendo a ella para darle dos besos, está se ve obligada a forzar una sonrisa.

GERMÁN

¿Cómo está señora?

MADRE DE DANIELA

Bien, gracias.

DANIELA

Qué pronto que vinieron

Se puede percibir la tensión en el ambiente. En ese momento entra el padre de Daniela cargado con muchas bolsas. No se preocupa por demostrar su seriedad al ver a Germán parado en el medio de la casa.

MADRE DANIELA

Dale Dani ayudáme con las bolsas.

Daniela y su madre toman las bolsas que se encuentran en la entrada y salen de escena. Daniela y Germán se miran.

GERMÁN

Hola que tal Don?. Yo ya me iba.

PADRE DE GERMÁN

Dale, te acompaño a la puerta.

Germán llega hasta la puerta, el padre lo detiene antes de salir.

PADRE DE DANIELA

Cortala ya con mi hija.

Germán como si de un cuchillo se tratara se queda sin respiración y no sabe que responder.

PADRE DE DANIELA (CONT'D)

¿Me entendiste? No sos bienvenido en esta casa. Tomatelá y que no tenga que verte. Mucho menos en mi casa.

GERMÁN

(Irónico) Chau Don, gracias por
todo.

Germán sale de la casa y el padre cierra la puerta de un portazo.

SECUENCIA 27/HABITACIÓN DE LUCÍA/INT. DÍA

Lucía está en su cama con el teléfono móvil. Esta escribiendo con lágrimas en los ojos. Se decide a marcar un número de teléfono y llama. Suena el contestador de Mike. Lucía cuelga y vuelve a llamar. Vuelve a sonar el contestador. Cuelga y vuelve a llamar. Se levanta de la cama, está desesperada. Vuelve a marcar el número, se escucha como se lo cogen.

LUCÍA

¿Hola?, ¿Mike?

Cuelgan al otro lado del teléfono. Lucía vuelve a marcar. Suena el contestador.

LUCÍA (CONT'D)

Hola, I just called you and I've
listened how you hang up on me. How
can you do this to me? you know how
bad things are on my life now. I am
not asking you for anything else
than being by my side. Can you do
that?

(Llora)

Can you do that?

(Grita)

¡Responde!

Traducción: Hola, te acabo de
llamar y he escuchando como me has
colgado. ¿Cómo puedes hacerme esto?
Sabes qué mal están ahora las cosas
en mi vida. No te estoy pidiendo

nada más que que estés a mi lado.
 ¿Puedes hacerlo?. (Llora) ¿Puedes
 hacerlo? (grita) ¡responde!

Lucía despega el teléfono de la oreja y cuelga.

SECUENCIA 28/ESTUDIO GERMÁN/INT. NOCHE

Lucía entra en el estudio de la casa familiar. Tiene lágrimas en los ojos y el móvil en la mano. Descubre en el sofá los restos del insomnio de su padre: manta desordenada; gafas; libros, que ella ojea, una taza vacía de café. Sacude la manta y al hacerlo cae la libreta de su padre con una foto que sobresale en una de las páginas. La abre y se ve a Germán de joven con Daniela (flashback 2). En la página, que señalaba la foto, descubre el nombre de Martín. Tira su móvil y con la libreta y la foto en la mano se dirige al ordenador muy decidida.

SECUENCIA 29/FB 8/NAVE ABANDONADA/INT. DÍA

Germán y Daniela están entrando a la nave abandonada.

DANIELA

¿No podríamos ir a un hotel como la
 gente normal?

GERMÁN

No, ya sabés que no. Está lleno de
 cana.

DANIELA

Estoy harta de que nos tengamos que
 ver a escondidas. Quiero que seamos
 una pareja normal.

GERMÁN

¿Qué es normal?

DANIELA

Normal es salir al cine, poder
 comer con la familia, ver a tus

amigos y que cuando termines la
carrera nos casemos y tener
familia.

GERMÁN

¿Normal es desaparecer, que te
torturen? ¿Normal es que aparezcan
en los diarios muertos por fuga?

¿Normal es reírse, ir al cine,
comer, tener hijos mientras
desaparece la gente que no es
normal?

DANIELA

Siempre terminás hablando de
política. ¿Querés que te pase lo
mismo que a Marcos?

GERMÁN

Creo que será mejor que no nos
veamos por un tiempo.

Daniela se va.

DANIELA

Andá a la mierda pelotudo. Te creés
el Ché Guevara.

SECUENCIA 30/FB 9/ CASA GERMÁN JOVEN/INT. TARDE

Se ve a Germán y Gustavo jugando al ajedrez. Ambos se ríen y se concentran en su juego.

SECUENCIA 31/HABITACIÓN ROSA Y GERMÁN/INT. NOCHE

Germán está en la cama leyendo. En ese momento sale del baño Rosa, lleva crema en la cara que todavía no ha sido extendida. Mira a su marido. Se ha puesto un camisón elegante. Germán a penas levanta la mirada. Rosa se va acercando a Germán lentamente. Le quita el libro y empieza a besarlo. Germán devuelve sus

besos pero de forma fría y distante. Rosa sin perder la cercanía al cuerpo de su marido
deja de besarle.

(CONT'D)

ROSA

¿Qué pasa?

GERMÁN

Que no logro dormir más de dos
horas seguidas.

ROSA

¿Y?

GERMÁN

¿Cómo y? Pues que estoy cansado.

ROSA

Y además raro, ¿te pasa algo?

GERMÁN

No.

ROSA

Es por lo--

GERMÁN

No puedo respirar.

ROSA

Bueno, bueno tranquilo. Durmamos.

Le da un beso en la frente, apaga la luz. Cuando hay quietud Germán se levanta y Rosa abre los ojos.

SECUENCIA 32/FB 10/CASA GERMÁN/INT. DÍA

Germán se encuentra en el portal de su casa. Mira hacia los lados y abre la puerta con llave. Espera a que llegue el ascensor. Llega el ascensor. Sube al ascensor. Cuando la puerta está a punto de cerrarse un hombre con traje le detiene antes de que ésta se cierre. El corazón de Germán se sobresalta, piensa que es el final, su

final. El hombre le mira fijamente, porta un maletín en su mano derecha y lleva unas gafas que no dejan ver sus ojos.

(CONT'D)

HOMBRE

Está el bonito el día ¿verdad?

Germán, al escuchar el acento brasileño del hombre se relaja, aunque el susto tarda en desaparecer de su cuerpo.

GERMÁN

Sí.

HOMBRE

Vives aquí.

GERMÁN

No, estoy de paso.

En ese momento el ascensor se detiene en el piso de Germán.

GERMÁN (CONT'D)

Hasta luego.

HOMBRE

Me bajo aquí también.

Germán intenta ocultar su susto. El hombre se detiene en el piso contiguo al de Germán y sigue observándolo. Germán toca sus llaves en el bolsillo y duda unos segundos. El hombre llama al timbre en la casa de al lado, la vecina lo abre.

HOMBRE (CONT'D)

Hasta luego.

Germán se queda inmóvil.

GERMÁN

Adiós.

Germán duda unos segundos y va hacia las escaleras, luego vuelve a subir en silencio y abre la puerta con mucho cuidado.

SECUENCIA 33/FB 11/CASA GERMÁN/INT.DÍA

Germán está sudando, es la continuación del flashback anterior. En ese momento

aparece su madre que observa la cara de susto de su hijo. Va directa y lo abraza en silencio. Germán la abraza y sonríe.

LAURA

Hijo...

GERMÁN

Vine a recoger unas cosas ¿está

Gustavo?

LAURA

No, se fue a la mañana y todavía no
volvió.

GERMÁN

Pero, ¿sabés si está bien?

LAURA

No sé ¿por qué lo decís?

GERMÁN

Por nada.

LAURA

Hoy pasé por la plaza y vi a todas
esas madres que buscan a sus hijos,
a sus nietos.

Laura se emociona.

LAURA (CONT'D)

No podría soportar que me pasara lo
mismo.

GERMÁN

No va a pasar vieja, no va a pasar.

LAURA

Papá habló con un primo suyo que
vive en España, dice que podría
dejarlos vivir en su casa hasta que
encuentren trabajo.

GERMÁN

No me voy a ir. Yo quiero estar
acá.

SECUENCIA 34/CASA GERMÁN/INT. DÍA

Están todos cenando Rosa, Lucía y Germán. En el centro de la mesa hay una ensalada de tomate con pepino y en sus platos un trozo de tortilla. No tienen mucha conversación. Lucía intenta que sus padres hablen de algo.

GERMÁN

Me pasas el vino.

ROSA

Creo que aún no puedes...

GERMÁN

La doctora me dijo que un vaso al
día no hace daño. Dejad de tratarme
como a un viejo inservible.

ROSA

(Empezando a hablar en un
tono elevado)

Me parece alucinante--

Lucía la corta tocando su pierna con la suya debajo de la mesa. Rosa mira a su hija y permanece en silencio. Lucía intenta romper la tensión existente entre los padres.

LUCÍA

He vuelto a la Universidad y estuve
en la hemeroteca viendo periódicos
de Argentina.

GERMÁN

¿Ah sí? ¿Qué diarios?

ROSA

De nuevo le dio con el acento
argentino.

Lucía intenta tapar el comentario de su madre, hablando más rápido y fuerte.

LUCÍA

Clarín, La Nación... estuve viendo
la portada del 3 de Mayo del 78 que
sale Videla y que dice “presidente
hasta 1981”. Tiene una cara de
loco.

GERMÁN

De loco hijo de puta.

ROSA

Hay más temas para estudiar hija,
pero igualmente me alegro mucho que
hayas vuelto a la universidad.

En ese momento suena el teléfono de Lucía que está en la mesa, presente en todo momento. Lucía tapa la pantalla. Lucía se levanta de la mesa y va a hablar a otra habitación.

SECUENCIA 34.1/PASILLO CASA GERMÁN/INT. NOCHE

Lucía sale de la cocina, continuación de la secuencia anterior. Atiende el teléfono.

LUCÍA

Hola, no, no pasa nada. De acuerdo,
quedamos así. Otro. Adiós.

Lucía observa a sus padres al colgar el teléfono, ambos están en silencio cenando.

Lucía entra a la cocina.

ROSA

¿quién era?

LUCÍA

Nadie mamá.

ROSA

Parece ser que en esta casa nunca
llama nadie cuando suena el

teléfono.

Rosa se levanta para recoger la mesa.

SECUENCIA 35/CASA MARTÍN/INT. DÍA

Martín está en el salón de su casa, su mujer se ha quedado dormida junto a él.

Martín recibe una llamada su mujer abre los ojos.

MARTÍN

Hola. Sí, muchas gracias. Listo,
hablamos mañana. Te llamo yo.

Martín cuelga el teléfono y se queda pensativo.

ANA

Te dejé el bañador encima de la
cama. Debe hacer calor allá.

Martín abraza a su mujer, las manos de Martín quedan en la espalda de Ana. Se ven con detalle las manos de Martín en la espalda de Ana.

SECUENCIA 36/FB 12/CASA DANIELA/INT. NOCHE

Se ven con detalle de las manos de Daniela agarrando su vientre. Daniela está tumbada en forma fetal en la cama, agarrando su vientre y llorando. Se levanta y va hacia el teléfono. Sus movimientos son lentos y torpes, se percibe claramente por su rostro que algo grave pasa.

DANIELA

Hola señora ¿está Germán?. Gracias.

¿Volverá hoy?

Daniela llora.

DANIELA (CONT'D)

Entiendo. Gracias. Sí. No volveré a
llamar, disculpáme.

Daniela se acuesta en la cama de nuevo y llora.

SECUENCIA 37/ CASA GERMÁN/INT. DÍA

Germán está viendo un partido por la tele. Lucía está saliendo de casa.

LUCÍA

Me voy papi. Chau.

GERMÁN

Lu, ¿a qué hora me traes el coche?.

Vete despacio.

LUCÍA

Voy a volver pronto. Sí papi. Chau.

SECUENCIA 38/AEROPUERTO/INT.DÍA

Lucía espera en la parte exterior del aeropuerto con un cartel que dice Martín Molteni. Le sudan las manos, agarra el cartel entre sus piernas y se seca las manos en la camiseta. Coge de nuevo el cartel con las dos manos.

MARTÍN

Saliendo entre un grupo de pasajeros y acercándose a Lucía

Vos sós Lucía

LUCÍA

Y tú eres Martín.

MARTÍN

Qué linda sós ahora en persona.

LUCÍA

Gracias.

Se produce un silencio incómodo entre ambos. Se miran y sonríen.

MARTÍN

¿Como viniste? ¿En colectivo, en auto?

LUCÍA

Vine con el coche de mi padre. (Se ríe) De nuestro padre.

Silencio.

MARTÍN

(Sonríe y busca en una cartera que tiene con el pasaporte) Yo voy al hotel, esperá que te digo el nombre.

SECUENCIA 39/INTERIOR COCHE GERMÁN

LUCÍA

(Mientras conduce) ¿Qué te parece si en lugar de llevarte al hotel vamos directamente a mi casa?

MARTÍN

¿Así? ¿Sin anestesia? ¿Y a tu viejo que le va a parecer?

LUCÍA

Ya está recuperado y vamos a ver qué pasa.

LUCÍA (CONT'D)

Tenemos pocos días y hay que aprovecharlos ¿no crees?

SECUENCIA 40/FB 13/CASA DANIELA/INT. NOCHE

Daniela está en el sofá del salón, acurrucada leyendo un libro de historia contemporánea de la carrera de derecho de la universidad. Intenta cerrar los ojos. Llaman a la puerta. Su madre pasa por detrás del sofá y va hacia la entrada. Abre la puerta. Entran dos hombres y otro se queda en la puerta. Daniela se incorpora sobresaltada.

HOMBRE 1

Vos (le agarra la cara) pendeja
vení para acá.

HOMBRE 1 (CONT'D)

Dónde está el hijo de puta de tu

novio.

DANIELA

No tengo novio.

HOMBRE 1

(Arrojando a Daniela al suelo)

No estoy para juegos pibita. O me
decís donde está o te llevamos a
dar una vuelta ¿Me entendiste?

El padre bajando la escalera con su mujer detrás.

PADRE DANIELA

¿Qué está pasando acá?

MADRE DE DANIELLA

(Yendo hacia su hija) Dejen a mi
hija en paz.

HOMBRE 1

¿Quién lo pregunta?

PADRE DE DANIELA

Identifíquese

HOMBRE 1

Te voy a reventar viejo choto.

PADRE DE DANIELA

Usted no sabe con quien está
hablando.

HOMBRE 1

(Mira al turco y se ríen)

Sí, con un viejo puto.

PADRE DANIELA

Cuando se entere el coronel
Menéndez vamos a ver si soy lo que
usted dice.

HOMBRE 1

(Se pone serio) Vamos a ver si es
 verdad que conoce al coronel
 Menéndez.

El Hombre 1 se dirige al turco.

HOMBRE 1 (CONT'D)

Turco que no se muevan.

El hombre 1 sale de la casa y se escucha la radio desde fuera. Hay silencio a
 excepción de los sonidos de radio frecuencia y pasos.

TURCO

(Se enciende un cigarro colorado y
 tira la ceniza al suelo) Vos sabés
 que su hija se la está cogiendo con
 un zurdo.

El padre de Daniela mira a Daniela con frialdad. Silencio.

HOMBRE 1

(Vuelve) Bueno disculpe señor,
 disculpe señora. Pero les
 aconsejaría que cuiden con quien
 anda su hija. Y ahora señor tenemos
 que registrar la casa.

PADRE DE DNIELA

Adelante, registren.

DANIELA

(Gritando) no

HOMBRE 1

¿Qué pasa que tenés escondido al
 zurdo?

PADRE DE DANIELA

Pueden registrar todo lo que
 quieran.

Salen y registran. El turco se queda con ellos, padre, madre y Daniela se miran

entre ellos.

HOMBRE 1

Está bien acá no está. Pero vos
sabés donde está y me lo vas a
decir.

PADRE DE DNIELA

Dani, decíle lo que piden. Vos sos
una persona de bien, no estás
mezclada con subversivos, ni sos
una subversiva.

Daniela empieza a llorar.

DANIELA

Yo no sé donde está.

HOMBRE 1

Jefe (al padre de Daniela) dígame a
su hijita que si no nos dice donde
está este pibe se va a tener que
venir con nosotros a buscarlo.

PADRE DE DANIELA

Daniela, deciles ya lo que sepas,
te lo pido por favor.

TURCO

Jefe, ¿vos sabés cuántas pendejas
de estas atendemos en la taquería?

Daniela sollozando y desgarrando su llanto.

DANIELA

Está noche va a pasar por la casa
de los padres a buscar algunas
cosas.

Daniela se agarra con fuerza la tripa y llora. Los tres hombres salen de la casa.
Daniela se queda en el suelo retorciéndose y llorando desconsoladamente. Su

madre se

abalanza sobre ella y la abraza, meciendo a su hija como si fuera un bebé y a cantarle una canción. El padre en la ventana observa como se va el coche con los hombres del grupo de tareas.

SECUENCIA 41/CASA GERMÁN/INT. TARDE

Germán está jugando al ajedrez. Al fondo aparece Lucía.

LUCÍA

Hola papá

GERMÁN

Hola hija (sigue jugando) ¿Todo bien con el coche?

Lucía se sienta junto a su padre.

LUCÍA

Fenomenal papá.

GERMÁN

Lo aparcaste en la cuesta.

LUCÍA

Sí papá. Quiero que me prestes un poquito de atención.

Germán mira a su hija y mueve una ficha en su juego.

GERMÁN

¿qué paso?, ¿te diste un golpe?

LUCÍA

Vengo del aeropuerto.

Germán deja de jugar al ajedrez. La mira fijamente.

GERMÁN

¿Y? ¿viste muchos aviones?

LUCÍA

No, uno solo y venía de Buenos Aires.

GERMÁN

No jodas.

Lucía se levanta.

(CONT'D)

LUCÍA

Te quiero presentar a alguien. Ven

Martín.

Entra Martín. Germán se pone en pie de un salto y tira todas las piezas del ajedrez.

Se miran los tres en silencio. Martín agachándose a recoger las piezas.

MARTÍN

Hola Germán

Mientras recogen las piezas del suelo.

GERMÁN

Sí, ya te reconocí por la foto.

Con todas las piezas en las manos los dos.

LUCÍA

Llegó en el avión de las 3 de la

tarde.

GERMÁN

Vuelo directo.

MARTÍN

Sí, sin escalas, fue un vuelo muy

bueno.

GERMÁN

Cuánto me alegro.

Martín deja las piezas sobre el tablero.

GERMÁN (CONT'D)

No te preocupes, yo las acomodo.

MARTÍN

¿Te gusta el ajedrez?

GERMÁN

Sí de siempre, ¿y a vos?

MARTÍN

A mi me encanta.

Martín y Germán se dan la mano y se ríen por la situación.

MARTÍN (CONT'D)

Martín Molteni

GERMÁN

Germán Medina.

LUCÍA

Bueno y una vez hechas las
presentaciones

ROSA

(Entrando) Buenas noches

GERMÁN

Hola Rosi, viniste temprano.

ROSA

Yo creo que no

LUCÍA

No vamos a discutir por esto ahora.

ROSA

Lucía no me presentas a tu amigo.

MARTÍN

Hola, yo soy Martín Molteni.

ROSA

(Mira a Germán y Lucía) ¿Martín
Molteni?

LUCÍA

Acaba de llegar de Buenos Aires, lo
fui a buscar al aeropuerto.

GERMÁN

Sí, viene de allá y bueno es una

historia larga ¿no Lucí?

ROSA

Bueno yo tengo tiempo (se quita el
abrigo, va al salón y se sienta)

Pasad, pasad

Martín se queda de pie sin saber que hacer, Germán lo anima a que pase mientras
acaba de colocar las piezas del tablero, Lucía va junto a su madre.

LUCÍA

Mami estaba segura de que hoy
llegabas más tarde sino te habría
avisado. Pero dadas las
circunstancias creo que es mejor
que esto lo hables luego con papi.
Tranquila que lo vas a entender.

MARTÍN

Germán yo creo que nos podemos ver
mañana, yo me voy al hotel y
ustedes se quedan tranquilos.

ROSA

Pasa a hablarlo en familia que soy
yo la que se va a un hotel que
además ya tengo habitación.

LUCÍA

Mamá quédate y lo habláis los dos.
¿Martín nos vamos?

Rosa coge su abrigo.

ROSA

¡He dicho que me voy yo! ¿Dónde
están las llaves del coche que me
lo llevo?

Lucía se las alcanza, los tres se quedan en silencio mirándose. Se oye un portazo y

sale Rosa.

SECUENCIA 42/CASA GERMÁN/INT. DÍA

Son las 7:30hs de la mañana. Rosa llega de trabajar, entra en la casa en silencio. Las luces están apagadas y no parece haber ruido en la casa. Rosa entra en la cocina, deja su bolso encima de la mesa. Abre el armario y saca un vaso. Se sirve unos hielos. Saca una botella de alcohol de otro armario y se sirve un poco en el vaso. En ese momento oye ruidos en el salón.

ROSA

¿Germán?

El ruido cesa y se oyen unos pasos. Rosa se levanta de la mesa y deja el vaso en el fregadero.

ROSA (CONT'D)

Lucía, ¿ya estás despierta?

En ese momento en la puerta de la cocina aparece Martín.

MARTÍN

Disculpe, al final anoche se nos hizo tarde...

ROSA

Pero tú...

MARTÍN

Tengo el sueño cambiado y no puedo dormir.

Estoy esperando a que alguien me pueda acercar a mi hotel.

Rosa tiene ojeras, se puede percibir que no ha dormido nada en toda la noche. Con el vaso en la mano, grita los nombres de su marido y su hija.

ROSA

¡Germán! ¡Lucía!

Se oyen ruidos en la parte de arriba.

ROSA (CONT'D)

¡Germán!

Aparece Germán por las escaleras, haciendo callar a Rosa.

GERMÁN

¿Qué haces? ¿te volviste loca?

Martín mira todo desde la puerta.

ROSA

No me volví loca, es de mala educación tener invitados y no estar pendiente de ellos.

Germán mira a Martín.

MARTÍN

Buenos días

GERMÁN

Sí, eso buenos días.

Germán se acerca a oler a Rosa.

GERMÁN (CONT'D)

¿Vas a despertar a tu hija?

ROSA

Y tú vas a hacer esperar a tu hijo.

Llévale a su hotel.

Rosa le da las llaves a su marido y sube las escaleras con el vaso en la mano. Al llegar a la parte de arriba ve a Lucía mirando desde la puerta de su habitación. Ambas se miran y ninguna dice nada. Rosa cierra la puerta de su habitación.

SECUENCIA 43/FB 14/ CASA GERMÁN/INT. NOCHE

Gustavo está en su habitación leyendo “Las venas abiertas de América latina” de Eduardo Galeano. En ese momento suena el teléfono. Gustavo se levanta y va hacia él.

GUSTAVO

¿Hola?

VOZ

¿Germán?

GUSTAVO

Sí, ¿de parte de quién?

GUSTAVO (CONT'D)

¿Hola? ¿Hola?

La persona al otro lado del teléfono cuelga. Gustavo se queda parado al lado del teléfono. Va hacia su habitación y esconde el libro que estaba leyendo. Sale de la habitación.

GUSTAVO (CONT'D)

(en off) ¿Vieja sabés dónde esta

Germán?

Laura se incorpora ante la pregunta de su hijo.

LAURA

No, ¿por qué?, ¿quién llamó?, ¿pasa algo?

GUSTAVO

No, no pasa nada me voy a casa de un amigo a hacer un trabajo.

LAURA

No, pasa algo y no me lo querés decir. Viejo, pasa algo y no me lo quiere decir.

PADRE DE GERMÁN

Un poco de calma, yo te llevo en el auto.

Va a buscar las llaves.

GUSTAVO

No, quedate con la vieja. Vuelvo en un rato. Dale.

Le da un beso. El padre se queda con las llaves en la mano.

PADRE DE GERMÁN

Llamá cuando lo encuentres.

GUSTAVO

Tranquilo.

Se escucha un portazo.

SECUENCIA 44/SALÓN DE CASA DE GERMÁN/INT. DÍA

De fondo se escuchan los gritos de Rosa y Germán, que están discutiendo desde que Rosa lo despertó para pedirle explicaciones por la presencia de Martín en su casa. Lucía intenta cubrir los gritos de la pelea de sus padres enseñando a Martín fotos familiares en un álbum.

LUCÍA

Como ves hemos viajado mucho por

España, pero no conozco otros
países. Mis padres no han tenido
mucho tiempo de viajar. ¿Tú has
viajado?

MARTÍN

Sí, bastante, pero ya cuando me
hice grande. Vos sos chica todavía.

LUCÍA

Bueno, no tan chica. Tengo ganas de
conocer Buenos Aires.

MARTÍN

El próximo viaje, sos vos quien
tiene que venir y tu viejo...

LUCÍA

Nuestro “viejo”

LUCÍA (CONT'D)

¿Tienes fotos de tu mamá?

MARTÍN

Sí acá está.

Martín saca su móvil y enseña varias fotos de su mujer, una otra de su madre y su padrastro. Los gritos de los padres aumentan de volumen.

LUCÍA

Te invito a un segundo café en un
lugar que me gusta mucho.

Él, entendiendo la situación, asiente. Lucía se lleva el álbum.

SECUENCIA 45/CAFETERÍA/INT. DÍA

LUCÍA

¿Te llevabas bien con tu padre?

Silencio.

LUCÍA (CONT'D)

Vamos, con tu padrastro.

MARTÍN

Mi viejo era un hombre parco en
palabras, no teníamos mucha
relación. Cuando acabó la dictadura
yo era muy chico.

Pero sé que intentó suicidarse
varias veces.

LUCÍA

¿Por qué?

MARTÍN

Bueno, por toda la historia de los
juicios a los militares.

LUCÍA

Pero entonces tu padre era--
Lucía corta su frase antes de decir militar.

LUCÍA (CONT'D)

Es que yo estudio historia.

MARTÍN

¡Qué bueno! ¿y de ese momento de Argentina se habla en España?

LUCÍA

En clase sí. Pero mi padre, nuestro padre, de este tema nunca ha querido hablar. Quizá le esté haciendo bien hablar contigo, ¿de qué hablasteis anoche?

MARTÍN

De su trabajo, del mío, de mi esposa, del encuentro con tu mamá, a la que quiere mucho.

LUCÍA

Yo creo que a papá le vendría muy bien hablar de las cosas más jodidas que nunca ha querido hablar.

Lucía se ríe.

MARTÍN

¿De qué te reís?

LUCÍA

De que se me ha contagiado el año de psicología que estudió nuestro padre.

Los dos se ríen.

SECUENCIA 46/CASA GERMÁN/INT. DÍA

Lucía vuelve a su casa. Rosa está dando de comer al perro desde la ventana de la habitación de Lucía.

LUCÍA

Mami, ¿estás mejor?

Se acerca a darle un beso.

ROSA

¿Tú que crees? o debería decirte:

¿vos que crees che?

LUCÍA

Mamá no seas una niña.

ROSA

(Mientras sigue tirando la comida
al perro) ¿Te sabes el chiste de

los perros argentinos?

LUCÍA

Mamá que dejes de decir tonterías.

ROSA

“Esteee guau” “Esteee guau”

LUCÍA

¿Dónde está papá?

ROSA

Se fue a dar un paseo.

LUCÍA

¿Solo?, ¿iba tranquilo?

ROSA

(Deja de dar comida al perro y mira
a su hija)

Puedes dejar de hacer eso Lucía.

LUCÍA

¿El qué?

ROSA

Meterte donde no te llaman. Cuidar
a tu padre como si fuera un niño.

LUCÍA

Yo no hago eso.

ROSA

¿Quién te mandó remover la mierda?

Suena el teléfono móvil de Lucía.

LUCÍA

¿Puedo hablar sola en mi
habitación?

Su madre sale y Lucía cierra la puerta.

LUCÍA (CONT'D)

Hey, I am fine. At your apartment?
Wow. It is a party or what?. Today
your wife can't skype and I can't
meet you, I am gonna stay at home,
I have to study. I have said no. I
can't.

Lucía cuelga el teléfono.

Traducción: Hola, bien. ¿En tu
casa?, ¿y eso?, ¿hoy es fiesta?.

Pues fíjate, hoy que tu mujer no
está, yo tampoco puedo, me voy a
quedar en casa. Tengo que estudiar.
Si te he dicho que no es que no, no
puedo.

SECUENCIA 47/HOTEL MARTÍN/INT. TARDE

Es la tarde de ese Domingo. Martín está tumbado en la cama del hotel con el ordenador.

MARTÍN

¿Cómo estás mi amor?

ANA

Bien hoy este daba unas patadas. Se

acuerda de su papá.

Se ve la imagen del ordenador en el que está Ana.

ANA (CONT'D)

¿Ya le preguntaste?

MARTÍN

Fue el primer encuentro, hablamos de boludeces, de cosas generales.

ANA

Tampoco lo dejes tanto, que sólo tenés hasta el viernes, no son tantos días. No quiero que te quedes ahí, te extraño.

Suena el teléfono de la habitación al mismo tiempo.

MARTÍN

Esperá mi amor, ya vuelvo.

Martín coge el teléfono.

MARTÍN (CONT'D)

Sí, ahora bajo.

Martín regresa al ordenador.

ANA

¿Qué pasa?, ¿quién era?

MARTÍN

Germán, que está abajo y me invita a cenar.

ANA

Portáte bien, que las españolas se van a morir por un porteño tan lindo.

Martín se ríe.

MARTÍN

Chau mi amor, cuidáte.

SECUENCIA 48/HOTEL GERMÁN/INT. TARDE

Martín baja de su habitación y se encuentra con Lucía.

MARTÍN

Hola ¿cómo te va?

LUCÍA

Prepárate que te voy a cansar por
las calles de Madrid.

Los dos salen y Martín mira hacia ambos lados de la calle.

SECUENCIA 49/ FB 15/PORTAL CASA GERMÁN/EXT. NOCHE

Gustavo baja las escaleras con rapidez. No hay luz. La luz se enciende y tres hombres esperan a Gustavo bloqueando la puerta. Son los mismos que habían estado en casa de Daniela.

HOMBRE 1

Quedáte en el molde Medina o te
reventamos.

Uno de los hombres le cubre la cabeza con una capucha mientras otro le da una patada en el hígado, dejando medio inconsciente a Gustavo.

HOMBRE 1 (CONT'D)

Tenés una novia a la que le gusta
mucho hablar. Todo esto se lo debés
agradecer a ella.

Los tres hombres se ríen entre ellos. Gustavo tiene una respiración entrecortada.

SECUENCIA 50/ CALLES DE MADRID/EXT. TARDE

Continuación de la secuencia anterior. Se ven varias secuencias cortas e hiladas en diferentes lugares de Madrid.

MARTÍN

Con ocho horas en la cafetería
¿cuándo estudiás?

LUCÍA

Bueno, ahora me estoy planteando
cambiar un poco. Debe ser bonito
dar clases en la Universidad

MARTÍN

¿Por qué es bonito?

LUCÍA

No sé porque me parece importante,
un buen trabajo...

MARTÍN

Para mí es importante, pero el
sueldo es un sorete.

Lucía se ríe.

LUCÍA

¿Qué es sorete?

MARTÍN

Sorete es caca. ¿Oíme che y hay un

Lucío?

LUCÍA

Más o menos.

Se miran.

SECUENCIA 51/COCHE GERMÁN/INT. DÍA

Germán mira al frente y agarra el volante con una actitud diferente, como si tuviera
miedo a soltarse.

GERMÁN

¿Cómo va Boca ahora?

MARTÍN

Más o menos. Lo peor que tiene son
las barras bravas.

GERMÁN

Pero eso siempre fue igual.

MARTÍN

Sí, pero ahora hay mucha mano de
obra desocupada con las barras
bravas.

GERMÁN

¿Qué quieres decir?

MARTÍN

Que muchos matones de la dictadura
son los capos.

Se ve como el coche se aproxima al estadio del atlético de Madrid.

SECUENCIA 52/ESTADIO ATLÉTICO DE MADRID/INT. DÍA

Martín y Germán están incluidos en un grupo que visita el estadio al borde del
campo.

MARTÍN

Dale hagámonos un selfie que se lo
mando a Ana.

GERMÁN

Venga.

Sacan la foto y la miran.

GERMÁN (CONT'D)

¿De cuanto está?

MARTÍN

Seis meses.

GERMÁN

¿Y el nombre?

MARTÍN

Benjamín. Es un chico.

Se produce un silencio. Martín parece que va a hablar pero no dice nada.

SECUENCIA 53/FB 16/CABINA/EXT. NOCHE.

Germán apostado cerca de una cabina de teléfono, esperando la llamada de alguien. En ese momento llega alguien. Germán se da la vuelta y empieza a caminar rápidamente.

DESCONOCIDO 1

¡Pará pájaro! ¡No corras!

Germán se detiene al oír su nombre de militancia.

GERMÁN

¿Quién sos vos?

DESCONOCIDO 1

Me manda el Gordo. Cayó tu hermano,
no aparezcás por la casa de tus
viejos.

El rostro de Germán cambia por completo, el desconocido le entrega un papelito.

DESCONOCIDO 1 (CONT'D)

Acá tenés una cita para mañana.

Se ve el papel con la cita y el rostro de Germán descompuesto. El desconocido 1 y Germán se alejan en direcciones opuestas.

SECUENCIA 54/CAFÉ LUCÍA/INT. DÍA

Lucía está trabajando. Se le nota que tiene su cabeza en otras cosas.

SOFÍA

Despierta tía. La mesa cinco lleva
esperando su desayuno desde hace
días.

Sofía se ríe. Lucía parece ni escucharle. Sofía le da un empujón que hace que Lucía derrame un poco de leche.

LUCÍA

¿Qué haces?

SOFÍA

Despierta.

LUCÍA

Estoy despierta pesada.

El chico de la mesa cinco llama a Lucía con un gesto despectivo y chistando.

LUCÍA (CONT'D)

Hoy es mi último día aquí.

Sofía detiene su acción, su buen humor ha cambiado.

SOFÍA

Cuando pensabas decírmelo.

LUCÍA

Ahora, porque lo acabo de decidir
ahora. (Hace referencia al chico de

la mesa cinco)

SOFÍA

¿Y eso?

LUCÍA

Tengo otros planes

SOFÍA

¿Cuáles?

LUCÍA

Aún no lo sé.

SOFÍA

¿Has avisado a Mike?

Lucía se quita el delantal, le hace el mismo gesto y sonido al chico de la mesa cinco, le señala el desayuno en el mostrador para que lo vaya a buscar él. Sofía coge la bandeja

y se la lleva al cliente.

SECUENCIA 55/CASA VECINO GERMÁN/EXT. DÍA

El perro del vecino, Musti, está aullando y ladrando. Rosa está en la puerta

intentando acariciarlo. El perro no se levanta parece herido en un pata. Rosa lleva una bolsa llena de comida que le da a oler al perro. Éste no se levanta. Rosa mira hacia los lados. Deja la bolsa en el suelo. Trepa la valla y salta al otro lado. Va junto al perro.

ROSA

¿Qué pasa chiquitín? ¿otra vez
solo?

Musti lame las manos de Rosa, ésta sonríe con tristeza y se queda abrazada al perro como una niña.

SECUENCIA 56/UNIVERSIDAD COMPLUTENSE/INT. DÍA

Lucía está en la biblioteca María Zambrano de la Universidad complutense conectada a internet. En la pantalla aparece la portada del periódico Clarín del 24 de Marzo de 1976, día del golpe militar en Argentina.

SECUENCIA 57/ COCINA GERMÁN/INT. NOCHE

Martín está en la cocina preparando algo de cenar. En ese momento entra Rosa.

MARTÍN

Hola

ROSA

Hola

MARTÍN

¿tenés hambre?

Saca del horno empanadas argentinas.

MARTÍN (CONT'D)

¿Querés probar una?

ROSA

No, gracias ya comí en el trabajo.

MARTÍN

Pero no probaste mis empanadas.

ROSA

Germán no me dijo que había fiesta

¿dónde está?

MARTÍN

Se está duchando.

ROSA

¿Y Luci?

MARTÍN

Dijo que venía pronto.

Rosa va a salir de la cocina, Martín se interpone en su camino.

MARTÍN

Siento si todo esto ha podido
llegar en un mal momento a vuestras
vidas, pero necesitaba conocer a mi
padre. He vivido toda una vida sin
él.

Rosa le mira con una mirada fría y cortante.

ROSA

No es responsabilidad tuya pero a
mi me gustaría que mi marido
volviera a ser el de antes de tu
llegada.

MARTÍN

Mi madre me dijo que seguro que ya
tenía familia.

ROSA

Déjame decirte algo bien claro,
delante mío no hables de tu madre.

No me interesa y no me va a
interesar. Y ahora si me disculpas.

Rosa sale de la cocina dejando a Martín con las palabras en la boca.

SECUENCIA 58/FB 17/CONFITERÍA “EL MOLINO”/INT. DÍA

Los padres de Germán están sentados en una mesa al fondo de la confitería “El Molino”. Son las seis de la tarde de un día entre semana. El local está muy concurrido. Germán mira en todas direcciones y toma precauciones antes de acercarse a la mesa. La madre lo ve y se abalanza sobre él. El la toma por los brazos y la sienta en su silla. La madre llora.

GERMÁN

Vieja tranquila, no lames la
atención.

LAURA

Gustavo, mi Gustavito, hijito
querido. ¿Dónde está?

PADRE DE GERMÁN

¿Qué pasó? ¿qué pasó Germán?
¡hablá!

GERMÁN

Si van a seguir hablando en ese
tono alto me voy.

LAURA

(En voz baja) Gustavito, mi
Gustavito, ¿dónde está?

La gente que está en a mesa de al lado los mira. Se produce
un silencio.

PADRE DE GERMÁN

Hablá Germán, porque vos metiste en
esto a Gustavo.

GERMÁN

Está desapareciendo mucha gente
viejo y yo no los hago desaparecer.

LAURA

¿Está muerto?

GERMÁN

Gustavo desapareció pero no está
muerto.

PADRE DE GERMÁN

(Levantando la voz) ¿Y vos cómo
sabés que no está muerto? ¿Sabés
todo vos?

LAURA

No le hables así, tenemos que
encontrar a Gustavito. Te dije que
no lo dejaras salir.

GERMÁN

Da igual vieja, si él no hubiera
salido, hubieran venido a buscarlo.

PADRE DE GERMÁN

(En voz alta) A lo mejor no lo
buscaban a él.

Silencio entre ellos. Varias personas miran hacia su mesa.

GERMÁN

Lo estamos buscando viejo,
tranquilos.

LAURA

¿Y nosotros qué podemos hacer?

GERMÁN

(Le da un papel) Mamá llamen a este
teléfono, son otras madres que
están buscando a los hijos.

PADRE DE GERMÁN

¿Y vos qué vas a hacer?

GERMÁN

Todavía no sé. Yo me pongo en

contacto con ustedes. No armen
escándalo, me voy.

Se levanta y se va. La madre se queda agarrada a la taza.

SECUENCIA 59/CAFETERÍA/INT. TARDE

Las manos de Lucía en la taza de café. Mike se encuentra sentado al otro lado de la mesa.

MIKE

I understand that you want to stop
working at the café...but I don't
understand why the things have to
change in between us...

Traducción: Entiendo que quieras
dejar el café...pero no entiendo
porque tienen que cambiar las cosas
entre nosotros.

LUCÍA

I am only asking for some time.

Lucía tiene los ojos con el maquillaje corrido, ha estado
llorando mucho.

Traducción: Tan sólo te estoy
pidiendo tiempo.

MIKE

I know what "some time" means after
all...

Traducción: Yo sé lo que tiempo
significa...

LUCÍA

Of course you know, time is what
you asked me (en español) hasta que
te separaras de tu mujer.

Traducción: Sí claro que sabes de tiempo, el tiempo que me pediste que esperara a que te separaras de tu mujer.

Silencio.

LUCÍA (CONT'D)

En este momento creo que no he vivido en mi edad desde hace algunos años. Me he quedado estancada en tu vida, en tu café y no he vivido la mía.

MIKE

Y qué quieres que haga, ¿lo dejo todo para estar contigo?

LUCÍA

Ya no

A Mike le cambia el rostro por completo. Lucía se levanta y se va.

SECUENCIA 60/CASA DE GERMÁN/INT. TARDE-NOCHE

Es la última noche de Martín en España. Han quedado para ir a cenar. Martín está sentado en el sofá de la casa esperando a Lucía, Germán y Rosa. En ese momento baja Lucía, muy arreglada.

MARTÍN

¡Qué linda estás!

LUCÍA

¡Qué va!, Ha sido un día horrible.

MARTÍN

¿Pasó algo?

Martín le entrega un paquete con un regalo.

LUCÍA

Muchas gracias pero yo no abr--

Lucía le sonríe y abre el regalo que es la foto que se hizo con Germán en el estadio.

Lucía se emociona, le da un beso en la mejilla.

LUCÍA (CONT'D)

Gracias.

En ese momento entra Germán en el salón, también muy arreglado.

GERMÁN

Listo.

MARTÍN

¿Y Rosa?

GERMÁN

No ha llegado todavía, irá
directamente al restaurante.

SECUENCIA 61/RESTAURANTE/INT. NOCHE

Es un restaurante argentino muy peculiar ,el dueño, Tano, amigo de Germán que le enseña a Martín las fotos de las paredes. Lucía está hablando con la mujer del amigo de Germán. Son los mismos amigos que estaban en la cena de cumpleaños de Lucía.

TANO

¿Qué hacemos che? ¿Esperamos a
Rosa? ¿Se toman algo? o ¿vamos
haciendo las pizzas?

MARTÍN

Yo preferiría esperar a Rosa.

GERMÁN

Puede que haya tenido una
complicación en el trabajo.

LUCÍA

¿Por qué no la llamas papá?

GERMÁN

(La llama)

SECUENCIA 62/CASA GERMÁN/INT. NOCHE

El teléfono de Rosa está en la mesa de la habitación de Lucía. Se ilumina la pantalla, Germán le está llamando. Rosa, a través de la ventana en la habitación de Lucía, en la casa del vecino con el perro.

SECUENCIA 63/RESTAURANTE/INT. NOCHE

GERMÁN

(Apartando el móvil de su oreja y
guardándolo en el bolsillo)

¡Dale con las pizzas!

LUCÍA

(Cogiendo su teléfono) ¿No lo coge
papá?

GERMÁN

No.

Se sientan todos a la mesa.

SECUENCIA 64/CASA DEL VECINO/EXT. NOCHE

Las ventanas del vecino están totalmente cerradas con las persianas bajadas. Rosa saca los utensilios de la bolsa y empieza a intentar forzar la puerta del vecino. Mira a su alrededor para vigilar que no hay nadie. Le cuesta abrir la puerta. Musti le lame las manos.

ROSA

Mamá ya está aquí y no te va a
dejar solo nunca más.

Tras muchos intentos Rosa logra abrir la puerta. Musti sale de la casa y se abalanza sobre ella. Rosa saca una correa que tiene en la bolsa, se la pone alrededor del cuello y se lleva al perro por la calle.

SECUENCIA 65/RESTAURANTE/INT. NOCHE

Ya están terminando de cenar. Hay una silla vacía.

GERMÁN

¡Tano! ¿Dónde pusiste lo que te
traje esta tarde?

TANO

Ahora te lo traigo.

Tano trae un paquete enorme y otro más pequeño. Ambos regalos se los entrega a Martín.

MARTÍN

Germán ¿estás loco?, ¿qué querés
que le saque un pasaje?

GERMÁN

No, que es lindo. Es para cuando
nazca el pibe. Lo elegí con Lucí.

Martín abre el regalo. Es un oso con la camiseta del atlético y un paquete de jamón ibérico. Todos ríen.

MARTÍN

Muchas gracias.

SECUENCIA 66/CAMPO/EXT. NOCHE

Rosa ha soltado a Musti que corre libre por la amplitud del campo. Rostro de felicidad de Rosa.

SECUENCIA 67/CASA GERMÁN/INT. NOCHE

Es la misma noche. Llevan un rato en la casa. Están con la misma ropa desaliñada. Germán y Martín están en el salón tomando mate y terminando una partida de ajedrez.

MARTÍN

(Mientras ceba mate) Dale, te toca
a vos.

GERMÁN

(Mirando fijamente el tablero,
concentrado) Sí, esperá un poco.

Pausa.

GERMÁN (CONT'D)

¿Quién te enseñó a jugar al
ajedrez?

MARTÍN

Me dieron clases en el colegio.

Pausa.

MARTÍN (CONT'D)

¿Por qué?

GERMÁN

(Recibiendo el mate que le da
Martín) Porque me estás haciendo de
goma.

Martín va ganando la partida, Germán ya casi no tiene piezas.

MARTÍN

(Moviendo una pieza) mate en dos
jugadas

GERMÁN

(pasando el mate) Sí, mate.

Tomatelá.

Se ríen los dos. Germán está pensando, Martín está sirviendo el mate.

MARTÍN

¿Por qué te fuiste sin mi vieja de
Argentina?

SECUENCIA 68/FB 18/HOTEL POR HORAS/INT.NOCHE

Germán entra en la habitación.

DANIELA

Tardaste mucho...

Germán tiene el rostro totalmente serio y de profunda tristeza. Daniela se dirige

hacia él y lo besa. Germán abraza a Daniela y llora.

DANIELA (CONT'D)

¿Qué pasó mi amor?

Germán sigue llorando abrazado a ella, Daniela no lo suelta. Hace que se sienten en el suelo y siguen abrazados.

DANIELA (CONT'D)

Mi amor...

GERMÁN

Cayó...

DANIELA

¿Quién?

GERMÁN

Gustavo... cayó ..., soy el hermano mayor y no supe protegerlo, no supe sacarlo de toda esta basura, de este país.

Daniela se queda sin palabras, su rostro cambia por completo y se puede percibir culpabilidad en su mirada, acaricia la mano de Germán, le besa.

DANIELA

Lo siento muchísimo... yo... lo siento de verdad.

GERMÁN

Sé que lo sentís, necesitaba verte. Mis viejos se van a empezar a mover con las madres y no sé por donde empezar para buscarlo. ¿Por qué no le pedís a tu viejo que averigüe algo?

Daniela se aleja de Germán, tiene la cara desencajada. Se va hacia al baño y vomita. Germán se levanta y va hacia ella, le aparta el pelo de la cara. Daniela se agacha y se queda encogida llorando.

DANIELA

Lo siento, lo siento, lo siento...

Germán abraza a Daniela por la espalda y la mece como si fuera un bebé.

GERMÁN

¿Qué te pasa Dani?

DANIELA

Nada.

Se produce un silencio.

DANIELA (CONT'D)

Vinieron a casa tres tipos...

dejaron todo... mis viejos.

GERMÁN

¿Un comando?! ¿a tu casa?! Qué

decís.

DANIELA

Te andaban buscando.

GERMÁN

¿Por qué no me dijiste? ¿Cuándo?

DANIELA

Qué sé yo, no me acuerdo.

GERMÁN

¿Cómo que no te acordás? ¿cuándo

fueron?

DANIELA

Estaba muy asustada, no quería que

te pasara nada y menos ahora, mis

viejos gritaban... no sabía qué

hacer...

Germán se aleja de Daniela y escucha desde la distancia, Daniela sigue en a misma posición, sin mirar a Germán.

DANIELA (CONT'D)

Lo último que quería era que te
pasara algo, ellos sabían donde
vivían tus viejos... no les dije
nada nuevo...

GERMÁN

¿Los mandaste para mi casa?

DANIELA

Sí, pero porque sabía que vos no
estabas.

GERMÁN

¿Me estás diciendo que los mandaste
para mi casa donde estaba Gustavo y
mis viejos?

DANIELA

No me acuerdo

Daniela empieza a llorar, Germán eleva su voz.

GERMÁN

Dejaste pegada a toda mi familia-

DANIELA

No quería que te pasara nada. Te
quiero.

GERMÁN

¿Qué me querés?, vos no querés a
nadie.

Daniela se acerca lentamente a Germán. Germán como poseído por un animal, al ver que Daniela se acerca le pega en la cara y del impulso la deja en el suelo. Ella empieza a sangrar por la nariz. Ambos se quedan inmóviles por unos segundos. Germán se va a acercarse a ella. Toma a Daniela por los hombros.

GERMÁN (CONT'D)

Sos lo peor que he conocido en mi

vida, para mí no sos nadie ¿me
oís?.

DANIELA

Pará, estoy embarazada, pará por
favor...

Germán detiene su movimiento, se incorpora. Daniela sigue llorando. Germán sale de la habitación.

SECUENCIA 69/CASA GERMÁN/INT. NOCHE

Fundido a negro.

MARTÍN

(Voz en off) Jaque mate.

Se ve el tablero. Martín tumba al rey del padre. Germán llorando. Martín cierra los ojos, Germán le tapa con una manta. Mientras lo tapa se ve como Rosa ha estado observando y escuchando todo lo que ha contado Germán con lágrimas en los ojos.

SECUENCIA 70/HABITACIÓN ROSA Y GERMÁN/INT. NOCHE

Se ve a Rosa en la puerta y se apresura hacia la cama cuando ve que Germán se dirige a la habitación. Se tumba en la cama cuando Germán se acuesta. Primer plano de la cara de Rosa conmovida. Rosa se da la vuelta y lo abraza por la espalda.

SECUENCIA 71/EXTERIOR CASA DE GERMÁN/MAÑANA

Martín está fumando un cigarro en la parte de afuera de la casa. Su maleta se encuentra en el suelo. En ese momento sale Germán por la puerta.

GERMÁN

No sabía que fumaras.

MARTÍN

Ni yo, lo dejé hace mucho y ahora--

GERMÁN

Lo siento.

MARTÍN

Sabía a lo que venía.

GERMÁN

Siento todo lo demás.

MARTÍN

Lo sé. Gracias por decirlo.

GERMÁN

Voy a entrar a buscar las llaves y
te llevo. ¿A qué hora salía tu
avión?

MARTÍN

A las 12.

GERMÁN

No tardo.

Germán entra en la casa y deja la puerta entreabierta. En ese momento sale Lucía en pijama.

LUCÍA

Buenos días.

MARTÍN

Buenos días.

LUCÍA

¿Ya estás listo?

MARTÍN

Sí un poco dormido.

Lucía le tiende a Martín una foto de su padre y ella cuando era pequeña.

MARTÍN (CONT'D)

Gracias por la foto y por todo.

Sonríe a Lucía y la abraza.

LUCÍA

Así podrás llevar a tu otra parte
de la familia a Buenos Aires.

En ese momento sale Germán, sonríe al ver el abrazo entre Lucía y Martín. Ambos

deshacen el abrazo.

GERMÁN

¿Nos vamos?

MARTÍN

Sí, dale.

Lucía y Martín se dan dos besos, se despiden.

LUCÍA

Dile a mi sobrino cuando nazca que
tiene una tía que está deseando
conocerle.

Martín sonrío a Lucía.

GERMÁN

Luego nos vemos Lucí. Tu madre
duerme, no quise despertarla.

En el momento que están a punto de entrar en el coche. Sale Rosa también en pijama.

ROSA

(dando dos besos a Martín) Buen
viaje Martín.

MARTÍN

Gracias Rosa.

Lucía abraza a su madre.

SECUENCIA 72/CASA MARTÍN/INT.DÍA

Martín colocando la foto de Lucía con Germán. Se ve con detalle la foto que ha colocado.

SECUENCIA 73/SÓTANO CASA GERMÁN/INT.DÍA

Germán está en el sótano de su casa, se puede percibir que es una habitación descuidada. Hay muchas cajas sin abrir, otras abiertas y deterioradas por el paso del tiempo.

Tras abrir varias, Germán encuentra un álbum de fotos entre sus cosas. Se detiene en dos fotos, una con sus padres y luego en otra que tiene con su amigo Marcos y una foto que tiene con Daniela, ambos sonríen mirando a la cámara. Por último encuentra varias fotos con Gustavo. Lloro.

SECUENCIA 74/FB 19/CENTRO CLANDESTINO/INT. NOCHE

Se ve la cara de Gustavo totalmente desfigurada a causa de la tortura y de los golpes.

HOMBRE 1

Empecemos de nuevo. ¿Cómo te

llamás?

GUSTAVO

Soy Germán.

HOMBRE 1

¿Cómo te llamás?

GUSTAVO

Germán, Germán Medina.

FIN.

ANEXO 2
CAJAS: GUION LITERARIO

Escena I

El escenario muestra el interior de un apartamento, los cuadrados que delimitan el espacio en tres áreas dan al espectador una perspectiva acogedora y de cotidianidad. En escena aparecen Laura y Adam.

Laura

Cierra los ojos.

Adam

(Sonríe y se cubre la cara con las manos)

¿Qué pasa?

Laura

(Se acerca, y le deja un paquete en sus manos)

Adam

¿Puedo abrirlos ya?

Laura

(Juguetona)

Si

Adam

(Abre los ojos y desenvuelve el paquete, en su interior se encuentra una foto de ambos en un portarretratos)

(Adam sonríe, y acaricia la mejilla a Laura, la besa)

Me encanta.

Laura

(Se dispone a abrir una de las puertas para empezar a colocar sus cosas.)

Adam

Espera, ahora deja eso. Yo tengo otra sorpresa para ti.

(Adam saca dos cojines y la invita a sentarse en el suelo, posteriormente saca una linterna y la enciende.)

Y ahora cierra los ojos.

Laura

(Laura cierra los ojos, Adam saca unas empanadas y dos copas de vino)

Huele muy bien.

Adam

Ya los puedes abrir.

(Laura los abre, y muestra sorpresa)

Esto ha sido en honor a ti. ¡¡¡Empanadas argentinas!!!!

Laura

¿Cómo las has conseguido?

Adam

Mi padre me enseñó a hacerlas hace años *(Adam levanta la copa de vino, seguido de Laura que la levanta tímidamente)*

¡¡¡Salud!!! , ¡¡¡Por nuestra nueva vida en común!!!

(Beben)

(Adam coge una empanada)

¡¡¡Mmmmm te van a encantar!!! ¡¡¡Vamos prueba una!!!

Laura

(Coge una empanada y se la lleva a la boca)

¡¡Te han salido estupendas cariño!!

(Adam sonríe y le toma la mano)

Ah! Por cierto, recuérdame que mañana tengo que devolverle las llaves a John.

Adam

¿Mañana íbamos a comprar los muebles no?, yo por la tarde trabajo.

Laura

(Se levanta y va hacia una de las cajas, comienza a sacra libros)

(Adam se levanta y coge una cerveza)

Adam

Aggg!! Qué asco!!! Esta caliente. Creo que también vamos a tener que comprar un frigorífico nuevo. Bueno ¿mañana vamos o no?

Laura

Qué sí, que si que vamos. Ya veré a John por la tarde.

Adam

Ah, pues yo si quieres te acompaño.

Laura

¿Pero tú no trabajabas?

Adam

Si...pero podemos ir antes...quiero decir, al acabar con los muebles, nos pasamos por su casa. Como tengo el coche de mi padre, es mejor así te acerco.

Laura

(Con los libros que ha estado apilando, se va al otro lado del escenario)

Voy a colocar estos libros en la estantería de tu habitación.

Adam

Querrás decir nuestra habitación. Ahí no van a caber, podrías deshacerte de alguno.

Laura

No, los necesito para trabajar.

Adam

Lo que podemos hacer es irnos tú y yo y dejar a los libros que vivan aquí.

Laura

Eres muy gracioso. Bueno, entonces si te sobran mis libros también te sobro yo.

Yo no me quejo de todos los carretes y fotos que hay en este apartamento...

Adam

Bueno...ya está, no te pongas así, sólo era un comentario.

(Se acerca y la besa, Laura sonríe)

Laura

Bueno me voy a dar una ducha.

Adam

Yo también la necesito.

(Laura se ríe y salen de escena)

Escena II

El escenario muestra el apartamento de Adam y Laura. Es de madrugada, la luz que entra de la calle procede de las farolas y es intensa. Algunas cajas permanecen en el escenario, menos que las que se encontraban al principio.

El sonido del timbre devuelve la vida a la escena. Por el lado derecho del escenario entra Adam con unos pantalones cortos y una camiseta. Entra frotándose los ojos.

Adam abre la puerta, en frente de él se encuentra su hermana, Emily. Mujer de la edad de unos treinta y cinco años de edad, rubia, y esbelta. Está casada y tiene dos hijos pequeños. Hace poco que ha empezado a trabajar como administrativa de una gran empresa de comercio internacional.

Emily entra en escena con la cara descompuesta y el maquillaje de sus ojos descolocado. Emily se abraza a Adam, Adam se sorprende y la abraza también. En su familia no son muy expresivos con los afectos, él se parece mucho más a su madre. Emily tiene el mismo carácter de su padre. La relación entre ambos hermanos es cercana. Adam no suele hablar mucho con sus padres, desde que empezó a salir con Laura y se trasladó a Brooklyn han estado un poco más distanciados.

Adam

Em...tranquilízate... ¿qué pasa?...ven...

Emily se suelta de los brazos de Adam, y se coloca la chaqueta. Adam la dirige hacia el sofá. Silencio. Adam empieza a ponerse nervioso, le quita las lágrimas de la cara a Emily.

¿Están bien los niños?... ¿Has vuelto a discutir con Eric?

Emily asiente con la cabeza. Adam se levanta y trae un vaso de agua.

¿Has vuelto a discutir con Eric?

Emily

No, no es eso.

Emily da un pequeño sorbo al vaso de agua, y pone una cara de asco.

Está caliente...

Adam permanece en silencio. Levanta las cejas para hacer que su hermana hable.

Es papá (pausa) le acaban de ingresar...le ha dado un infarto mientras arreglaba una la luz de la cocina. Está...(se le entrecorta la voz)...está un poco grave...bueno los médicos dicen que tiene posibilidades...

Adam se queda en silencio.

Emily

Adam, ¿no vas a decir nada?. He pensado que era mejor venir a buscarte, porque en metro ahora puedes tardar horas.

Adam se vuelve hacia Emily. Pausa.

Adam

¿Tú como le has visto?

Emily

Aún no nos han dejado pasar a verle. Mamá y Eric están allí.

Emily

Vámonos, tengo el coche dos calles más abajo.

En ese momento aparece Laura por la puerta, al ver a Emily su cara se transforma.

Laura esquiva la mirada de Emily.

Laura

Adam, ¿qué pasa?

Emily

Nuestro padre está enfermo.

Emily mira fijamente a Laura. Pausa. Laura se sienta junto a Adam, y le pone la mano en la pierna. Adam la mira.

Adam

Bueno, será mejor que me vista.

Adam se levanta y va hacia la puerta que está a la derecha del escenario. Emily se levanta también. Laura permanece en el sofá.

Emily

Voy a por el coche, te recojo en la puerta. Bueno Laura, supongo que ya nos veremos.

Laura

Si su—

Adam

No, ella viene ahora ...

Ambas le miran. Adam mira a Laura.

Necesito que vengas...

Laura se levanta del sofá. Pausa. Da un beso dulce a Adam en la mejilla, sonrío débilmente. Sale de escena.

Emily

Sabes que--

Adam

Em, ahora no es el momento. Bajamos enseguida.

Adam sale de escena. Emily se queda unos segundos en pausa mirando la puerta por la que Laura y Adam se han ido y sale de escena.

(Oscuro, fin de escena)

Escena III

El escenario muestra la sala de espera de un hospital. La luz aparece. Sentados se encuentran Susan y Eric. Susan es la madre de Adam y Emily. Eric es el marido de Emily. En ese momento entran en escena Adam, Laura, y Emily.

Al verlos Susan se levanta y va a abrazar a Adam, empieza a llorar.

Susan

Cariño, tu padre...

Adam

Mamá, ya verás como todo va a salir bien.

Ambos se sueltan, Susan da un beso a Emily en la mejilla y la coge por el hombro, ambas van a sentarse. Adam va a saludar a Eric. Todos se sientan a excepción de Laura. Susan la mira.

Susan

Laura, vamos siéntate...

Laura se sienta tímidamente junto a Adam.

Adam

Han vuelto a pasar los médicos?

Eric

No, desde que se fue Emily no nos han vuelto a decir nada. Eso es buena señal.

Adam

Claro...

Emily

Espero que nos dejen pasar a verle pronto.

Eric

Al estar en observación

Eric pone una mano en la pierna de Emily, esta la aparta con sutileza. Eric la mira fijamente. Susan coge a Adam por el hombro.

Susan

Tu padre se va a poner tan contento de verte, llevaba días diciendo que si te hacíamos una visita. Pero ya sabes cómo es, luego con el trabajo...

Adam

Cuando recojamos las cajas que nos quedan, podéis venir a comer.

Susan

¿Qué cajas?

Laura mira Adam, ambos entrecruzan una fugaz mirada.

Adam

Se lo dije a Em el otro día... Laura y yo estamos viviendo juntos.

Emily

Se me pasó decírtelo mamá...

Susan mira a Laura con una mirada fría y distante. Laura empieza a jugar con la pulsera que lleva en la muñeca.

Susan

Bueno...

Eric

Es que lleva una semana con mucho trabajo, ¿verdad? (dirigiéndose hacia Emily)

Emily

La verdad es que no quería disgustarte.

Adam

¿Qué es lo que la tiene que disgustar de todo esto?

Susan

Dejadlo ya.

Adam

Estoy bastante harto de esto. Desde que empecé a salir con Laura todo son problemas.

Emily

Los problemas no se crean por sí solos...

Laura se quita la pulsera y empieza a jugar con el broche.

Susan

Te has alejado tanto hijo...

Susan coge cariñosamente la mano de su hijo. Adam se aparta suavemente.

Adam

Mamá... ahora sí que creo que no es el momento. No quiero discutir.

Susan mira a Emily y a Eric, ambos hacen un breve gesto.

Emily

Mamá sólo está intentando ayudarte.

Adam

¿Ayudarme?

Emily

No te vemos bien Adam...

Adam

Pero qué os creéis que es esto, eh? Qué pasa qué durante las comidas familiares os dedicáis a hablar de mí... (Sarcástico)...os debéis de aburrir mucho.

Laura sigue mirando hacia el suelo jugando con la cuerda de su bolso.

Ya estoy harto de estos mecanismos. Soy mayorcito para saber lo que quiero.

Nunca os ha gustado mi profesión, y ahora tampoco parece que os guste mi no--

Susan mira fijamente a Adam, y levanta la voz.

Susan

Estás actuando como un crío. Si vas a seguir así te pido por favor que te vayas, necesitamos tranquilidad.

Adam se queda en silencio, y mira al suelo. Laura se levanta y sin mirar a nadie sale de escena. Todos la miran, Adam recuesta su cabeza en la silla.

Oscuro, fin de escena.

Escena IV

La escena muestra el interior del apartamento de Adam y Laura. Ya no hay cajas en escena. Laura está en escena leyendo un libro y tomando notas, suena el timbre.

Laura deja los apuntes y el libro encima de la mesa y va a abrir.

En la puerta de nuevo aparece Emily. Emily entra directamente en la casa.

Emily

¿Dónde está Adam?

Laura aún permanece en la puerta dejándola abierta.

Laura

Está trabajando.

Emily se sienta en el sofá.

Emily

No me coge el teléfono...

Laura

Es que--

Emily empieza a llorar en silencio. Laura cierra la puerta, y se queda de pie en el lado izquierdo del escenario.

Emily

Ha muerto...

Laura se queda inmóvil durante unos segundos.

Laura se dirige hacia la parte derecha del escenario. Se sienta en el sofá con una distancia considerable de hacia Emily. Laura mira hacia el centro con la mirada perdida. Emily la mira.

Yo sé que no hemos tenido mucho contacto, pero creo que Adam necesita que nos llevemos bien, y más en estos momentos...

Laura mira hacia el suelo.

Laura

Si.

Emily

Adem—

Laura se levanta y coge los libros y el cuaderno que se encuentran encima de la mesa.

Laura

No sé a qué hora va a llegar Adam, supongo que tarde... así que... creo que es mejor que te vayas, y ya se lo digo yo cuando llegue.

Emily sorprendida la mira. Se coloca el bolso y va hacia el lado izquierdo seguida de Laura.

Emily

Pensaba que sería mejor que estuviera aquí para llevarle hasta el tanatorio.

Laura

No te preocupes, ya le diremos a un amigo que nos lleve.

Emily va hacia la puerta en silencio. Laura abre la puerta, Emily se detiene antes de irse.

Emily

Dile que me llame, para decirle cómo llegar.

Laura asiente y cierra la puerta. Al cerrarla se queda unos minutos en silencio, apoya su cabeza en la puerta y empieza a llorar. Se sienta en el suelo dejando caer los libros.

(Negro y fin de escena)

Escena V

La escena muestra el interior del mismo apartamento. Laura está con una taza de té sentada en el sofá. Su mirada está ausente y las lágrimas secas se derriten con los últimos rayos del sol que entran por la ventana.

Adam entra en escena, viene de trabajar. Es el mismo día de la muerte de su padre.

Al verlo entrar, Laura se levanta nerviosa. Sus manos sudan.

Adam entra en escena, y deja su mochila en el suelo junto al sofá. Va hasta donde se encuentra Laura.

Adam

Hola.

Adam le da un beso en la frente.

Me voy a dar una ducha rápida y me voy para el hospital.

Adam se dirige hacia la puerta que se encuentra a la derecha del escenario.

Laura

Adam...

Adam se vuelve a mirar a Laura.

Adam

¿Qué?

Laura va hacia donde se encuentra Adam y lo conduce hasta el sofá.

Laura

Tu padre ha fallecido...

Lo siento mucho...lo siento mucho...

A Laura se le llenan los ojos de lágrimas. Adam se queda en silencio y mira hacia el suelo.

Pausa.

Adam

No sé por qué cojones no has venido a buscarme al trabajo. ¿Cuánto tiempo hace que lo sabes?

Laura

Hace unas horas que vino tu herma—

Adam

¿Ha venido Em?...esto es increíble! Joder! No lo entiendes? Es mi pare joder...ES MI PADRE... (Adam estalla en gritos y da golpes en la mesa)...(Pausa)...

Era mi padre...(Adam llora en silencio)

Laura se queda bloqueada, nunca había visto llorar a Adam de ese modo. Se acerca a abrazarle. Adam se resiste y finalmente se deja abrazar.

Laura

Lo siento mucho...

Adam se levanta, va hacia la puerta.

Adam

Nos vamos en cinco minutos.

Laura asiente débilmente con la cabeza.

Laura coge un clínex de la mesa y se va a secar las manos de sudor, se levanta y sale de escena por la derecha.

(Oscuro, fin de escena)

Escena VI

El escenario muestra la sala de un velatorio, en la habitación se encuentra Adam, Susan, Emily y Laura.

Susan

Ay, este padre vuestro...que siempre se deja la luz de la cocina sin arreglar. Se lo he dicho mil veces eh? Y él nada. Pues estaremos sin luz hasta que se decida arreglarla.

Emily y Adam se miran, ambos están al lado de su madre. Adam toma la mano de su madre.

Voy a tener que ir a preparar la cena, que tu padre siempre viene con hambre y no quiero que se ponga enfermo.

Emily

Mamá... (toca suavemente su mejilla y le da un beso)

Susan

Tú tienes que ayudarme hija, podríamos hacer la tarta de galletas que a ti se te da tan bien.

Adam

Mamá por qué no duermes un poco...

Susan

Yo no me pienso dormir hasta que no venga tu padre.

(Pausa) Laura se encuentra en la silla de la esquina junto a Adam. Permanece en silencio, mirando hacia delante. En sus manos sujeta un clínex.

Adam hijo...tu padre estaba bien anoche...comió sopa, y hasta salió al pasillo.

Susan empieza a llorar. Adam la abraza.

Adam

Lo sé mamá...pero tienes que pensar que no ha sufrido...

Emily

Claro mamá...él...él está...está bien ahora...

Susan

Le dije que arreglase la bombilla, y él prefería seguir viendo la televisión. Pero yo insistí...no veía para hacer la cena...y...

Adam

Mamá no ha sido culpa tuya...no te atormentes más...

Laura empieza a moverse incómoda en la silla y se acerca a Adam para susurrarle algo al oído.

Laura

No me encuentro muy bien...creo que me voy a ir a dormir a casa...

Adam

¿Ahora?...espera un poco Laura y nos vamos juntos que tengo que pasar yo también a recoger unas cosas antes del entierro.

Laura

De verdad que no...prefiero irme ahora...

Adam permanece en silencio unos segundos. Adam se acerca a Emily y susurra.

Adam

Em, me voy a ir un momento a casa, me puedes dejar las llaves del coche de papá, luego vuelvo.

Emily mira a Adam extrañada, busca las llaves en su bolso y se las da. Laura se levanta y va hacia la salida.

Gracias, vuelvo enseguida.

Emily

Si...no tardes.

Adam mira por última vez a su madre. Susan se encuentra con los ojos cerrados.

Adam y Laura salen de escena.

(Oscuro, fin de escena)

Escena VII

El escenario muestra el interior del salón del apartamento de Adam y Laura.

Laura se encuentra sentada en el sofá, Adam está de pie junto a la puerta.

Adam

No lo entiendo Laura...

Laura

No creo que sea tan difícil de entender, no me encuentro bien y ya está.

Adam

¡Tiene que ser justo hoy!

Laura mira a Adam fijamente y se tumba en el sofá.

Laura

Yo no elijo el día

Adam

Ya entiendo... Tus padres murieron hace años Laura, ni siquiera les recuerdas...

Laura se incorpora.

Laura

¿Qué has dicho?

Adam

Se trata de mi padre...se trata de mí...necesito que estés conmigo...

Pausa

Laura

No puedo

Laura se acerca a Adam y le da un beso en los labios.

Adam

Estás siendo muy egoísta, no me esperaba esto...

Laura

Será mejor que te vayas, no quiero que llegues tarde.

Adam

¿Enserio no vas a venir?

Laura niega con la cabeza. Adam mira a Laura, se da la vuelta y se va.

Escena VIII

El escenario muestra el interior del apartamento de Adam y Laura. A la derecha del escenario se encuentran las mismas cajas del principio. Laura se encuentra en escena metiendo cosas en ellas.

Adam entra en escena.

Adam se queda junto a la puerta perplejo de lo que está viendo.

Adam

¿Qué haces?

Silencio.

Se puede saber ¿qué coño haces Laura?

Silencio. Laura permanece sin mirar a Adam.

Laura

Me voy...esto no funciona...y los dos lo sabemos...

Adam

¿Cuántas veces tengo que decírtelo?

(Va al encuentro de Laura que se encuentra metiendo unos libros en una caja)

Joder, ¡escúchame de una puta vez!

(Adam coge un libro de los que Laura está metiendo en las cajas y lo tira al suelo, Laura lo mira fijamente a los ojos, y despacio vuelve a recoger el libro del suelo)
Estoy cansado de tus jueguecitos, si lo que quieres es irte vete, ya me da igual. Pero eso sí no cuentes conmigo para nada en tu puta vida. ¿Te queda claro?

(Adam se sienta en el sofá. Laura sale de la habitación y regresa con un neceser en la mano en el que poco a poco y con la misma tranquilidad del comienzo empieza a meter cosas en el, cosas frágiles, pequeñas figuritas, recuerdos de viaje, portarretratos)

Laura

Adam, lo hemos hablado muchas veces. Esto ya no va a ningún sitio. Me hace daño estar contigo, me hace daño verte cada mañana...

(Adam se levanta y se pone frente a Laura, Laura sigue con su neceser, no le mira. Aunque puede sentir su respiración agitada cerca de su frente)

Adam

¿No crees que eso lo podrías haber dicho antes?. Antes de que cambiara toda mi vida por estar contigo, antes de que ...

Laura

No lo digas... deja ya el tema; ya está pasado ok?. Ya no hay nada de que hablar, lo he intentado pero no puedo, no puedo, no puedo...

(Como impulsada por una máquina, Laura empieza a llorar. Se sienta en el suelo dejando caer el neceser y un portarretratos de una foto de ambos en la playa)

(Adam coge la foto, se queda mirándola, pausa)

Adam

Que mala te pusiste, no podías ni caminar desde la playa al hotel (sonríe)
Nunca había visto a nadie que disfrutase tanto de las olas como tú, parecías una niña pequeña

(Laura empieza a secarse las lágrimas, una tímida sonrisa se dibuja en su rostro)

Laura

Eso es porque tú no dejabas de cogerme en brazos cuando venían las más grandes...

(Adam ríe)

Adam

No quería verte desaparecer, eras un puntito...ohh ¿te acuerdas de cuando se nos averió el coche a a la vuelta?...eso fue lo mejor del viaje...verte dormir en el suelo no tuvo precio...te apoyabas cada vez más sobre mi brazo...

(Adam toca la cara de Laura con su mano, y roza suavemente sus labios)

Laura

No! Déjame, no respetas mis decisiones!

(Se levanta bruscamente y se va al otro lado de la habitación)

Necesito irme de aquí ya, déjame en paz, déjame...

Adam

Joder Laura, ha sido una discusión más. Siempre es la misma discusión. Siempre mi familia. Desde que murió mi padre...

Laura

Nooo...deja ya esa historia, no quiero escucharte...

(Como en una rabieta infantil Laura se tapa los oídos y vuelve hacia las cajas)

Adam

Qué no quieres escucharme tú? Tú a mí?...esto es increíble, muere mi padre. Tú te pones enferma en el funeral, nos vamos...y dejo a mi familia en uno de los momentos más difíciles de su vida, y encima eres tú la que no quieres hablar...

Laura

Tú no sabes nada de lo que es difícil o no, no tienes ni puta idea de lo que es eso.

Tú has tenido padres, has tenido quien te lea cuentos por las noches...

Adam

Así que es eso? Es envidia? Hasta para eso tienes que ser infantil...Lo que te proponía era sólo un fin de semana para ver a mi madre...

Laura

Vete tú, nunca lo vas a entender? No quiero ir, no quiero ir, no quiero irrrrrrr

(Adam va hacia las cajas, y empieza a sacar violentamente todo lo que hay en ellas,
 Laura se queda inmóvil junto a la puerta)

Adam

Y yo no quiero que tú te vayas...

(Laura permanece junto a la puerta llorando en silencio. Adam con la respiración
 agitada se va sentando lentamente en el suelo. Pausa larga)

(Laura se va acercando lentamente donde está Adam y se sienta junto a él, le roza
 una mano. Le besa en los labios)

Laura

No sé por dónde empezar...nunca creí que esto fuese a llegar tan lejos...

(Suelta la mano de Adam. Sus manos empiezan a sudar. Laura coge uno de los
 clínex que están por el suelo. Se empieza a secar las manos)

Has oído hablar de la dictadura argentina de 1976?

(Adam mira perplejo a Laura y niega con la cabeza)

Bueno...mis padres vivieron esa dictadura...sus ideales no encajaban con los del
 gobierno, y eso era motivo de muerte...

Adam

Pero...si ya sé que tus padres murieron en un accidente de coche...ya sé que
 estaban de viaje en Argentina...que tú eras pequeña...

Laura

Me dejas acabar por favor?...

Adam

Si...

Laura

Mis padres no estaban de viaje, estaban presos en esa dictadura...mi madre estaba
 embarazada de mí...a mi padre lo hicieron desaparecer pronto...con mi madre
 fueron más permisivos (irónica), la dejaron con vida hasta que yo nací... Yo estuve
 viviendo en una familia hasta mis siete años de edad. Posteriormente cuando la
 labor de las madres de la plaza de mayo, que eran las madres de todos los
 desaparecidos, empezaron a ejercer su labor...entonces me encontré con mi abuela,
 que me sacó de la familia en la que estaba...

(Laura empieza a desmenuzar el pañuelo, mirando hacia el suelo)

Adam: Pero, no se qué me estás diciendo pero... no entiendo quién eres

Laura:

Desde que mi abuela me contó toda esta historia, cuando ya fui un poco más mayor, he estado obsesionada buscando al culpable...y son tantos los culpables...son tantos los nombres...son tantos los desaparecidos...

Adam

¿Por qué no me habías contando todo esto antes?, Yo que tengo que ver con eso, tu crees que hoy es un día para contarme esto? Quién eres Laura? no entiendo por qué has tenido que mantenerme al margen... ¿quién soy yo para ti?

Laura

...Tu padre...

Adam

¿Cómo? ...pero...pero... (desesperado) y ahora qué me vas a decir? ¿algún otro delirio?

Laura

Tu padre trabajaba como asesor norteamericano para el gobierno argentino, tú aún no habías nacido...

(Silencio, Adam se levanta y se sienta en el sofá)

Averigüé que seguía en Nueva York, que tenía familia...entonces te conocí a ti...pero no fue una casualidad... y... me enamoré...pero la noche en la que tu padre estuvo tan enfermo...cuando le vi tan débil en la cama...no pude evitar acordarme de mis padres...

(Laura empieza a llorar)

Adam

(Adam saca una a una las cosas que hay dentro de las cajas y las estrella contra el suelo y las paredes)

¡bla, bla , bla, blá! Qué más? Que somos hermanos? No por dios déjame en paz, quien te envía a ti? Dime que no es verdad no es verdad no es verdad ayyy!!!

Pausa tensa Laura se queda acurrucada en un lugar cubriéndose la cabeza y
cantando una canción infantil

Adam se levanta, va hacia la puerta y con un hilo de voz consigue hablar.

Adam

Me voy a ir durante media hora, cuando vuelva no quiero que estés aquí.

Adam sale por la puerta. Laura se queda en escena sentada en el suelo con el clínex roto, y lo tira al suelo.

(Oscuro, fin de escena)

ANEXO 3

I) MEMORIA DE LAS CLASES CON JORGE EINES

Introducción

El aprendizaje en esta escuela consiste en la elección de una escena por parte de Jorge Eines y, en ocasiones, del propio alumno. Dicha escena es trabajada durante todo el trimestre y expuesta ante la clase tres veces durante dicho trimestre. En esos tres pases con Jorge Eines se van incluyendo su feedback y el de los propios alumnos.

Se divide en varias partes:

1. Trabajo previo:

Es el trabajo sobre el cuerpo y los vínculos:

Las jerarquías intelectuales son desplazadas por las corporales en un complejo equilibrio de conocimiento y más que nada de reconocimiento de las resistencias que el cuerpo produce a la hora de entrar al trabajo por otra vía que no sea la intelectual. (Eines, Jorge; *Repetir para no repetir*; 2011, p:47)

El trabajo previo queda dividido en tres segmentos.

- a) **Trabajo individual:** En este trabajo nos hacemos conscientes de las tensiones de nuestro cuerpo y tratamos de relajarlas mediante estiramientos, voz etc.
- b) **Gimnasia emocional:** Se produce durante el encuentro con el compañero con el que vas a realizar el trabajo actoral, primero a través de un juego de niños, lo más instintivo y animal posible. Posteriormente, cuando hemos conseguido lo anterior, pasamos a un juego más adulto, más consciente pero que no nos haga perder lo instintivo y liberador de lo anterior.
- c) Este juego más adulto nos lleva a un **ritual** en el cual estamos en absoluta sintonía con nuestro compañero/a. Del ritual pasamos al **punte** que nos

lleva al personaje, a la escena, a la puesta en escena (vestuario y escenografía)

2. Escena

- a. Objetivo: El objetivo que yo tengo en la escena para/con el otro.
 - b. Entorno: Es muy importante que el entorno esté presente en la escena a través de los actores. El entorno lo aporta nuestro cuerpo en el espacio y las acciones que ejercemos a través del mismo. No podemos hablar de espacio o entorno sin mencionar al maestro Peter Brook y su *Espacio vacío*. En este libro Peter Brook hace referencia a cuatro tipos de teatro: el *teatro mortal*, el *teatro sagrado*, el *teatro tosco* y el *teatro inmediato*. Crear un entorno propio de un *teatro mortal* nos llevaría al teatro comercial, cargado de escenografías sin uso que lo único que buscan es la admiración de un público, de un resultado. El *teatro sagrado* Brook lo define como un teatro invisible. El *teatro tosco es el teatro popular que salva a una época. A través de los siglos ha adoptado muchas formas, con un único factor en común: la tosquedad.* (Brook, Peter; *The empty space*: 46). Y por último, el *teatro inmediato* hace referencia a las meta inmediata que tiene el teatro; lo compara y diferencia con las metas y objetivos que tenemos en la vida. *La presión de un estreno, con sus inequívocas exigencias, origina ese trabajo en común, esa dedicación, energía y consideración de las necesidades recíprocas.*(Brook, Peter; *The empty space*, 1968: 70)
- b) Si tomamos como referencia estos cuatro tipos de teatro, podemos decir que el trabajo del *entorno* con Jorge Eines implica la diferenciación y conciencia de qué decisiones tomamos con respecto al espacio. Nuestro objetivo no es un estreno, ya que lo que siempre se defiende es la gran importancia del proceso y no buscar resultados efectistas, *propios del teatro mortal o inmediato*. La decisiones que se toman en este laboratorio se acercan más a

un *teatro tosco y sagrado*, un teatro que se fundamente por la riqueza de su proceso, son los cuerpos los que llenan el espacio y la conexión con el compañero de escena desde el personaje.

- a. Acción física: Lo que trabajamos en el previo y su libertad tiene que trasladarse al momento de la escena. El origen reside en la última etapa de la investigación que llevó a cabo Stanislavski con el ya mencionado *Método de las acciones físicas en el que se contempla a la emoción como algo derivado de la acción*.
- c) Tomemos como ejemplo una acción repetitiva que ponga en juego nuestra agitación en la respiración y la dificultad para respirar, eso nos llevará a la angustia y al llanto. Las acciones físicas llevan a la emoción, dicha afirmación se contrapone con lo que se enseña en muchas escuelas: usar tus vivencias y emociones reales para llegar a la emoción del personaje. Por ello, es tan importante la técnica.
 - a. Texto: El texto no ha de ser estudiado de forma memorística sino que va bajando a base de su repetición y lectura todos los días.
 - b. Contingencia: El impulso y la contradicción como ejes fundamentales que aportan una dificultad necesaria y vital para promover la acción en la escena. Lo interesante es cuando digo una cosa pero mi cuerpo hace otra, muy propio de los subtextos que se dan en las escenas chejovianas.
- d) Estas memorias van a estar divididas en dos partes, por un lado la experiencia práctica a través de mi presencia como alumna, por otro, la observación reflexiva de algunas escenas del resto de compañeros.
- e) Este proceso de investigación, a través del laboratorio de la escuela de Jorge Eines, comenzó en Marzo del 2015.

Prácticas

Experiencia propia

La escena con la que hemos estado trabajando el último trimestre del curso 2014-2015 corresponde a la obra de teatro *Squash* de Ernesto Caballero⁶⁵ y se encuentra localizada en la apertura de dicha obra (Las escena la pueden encontrar adjunta en los anexos de esta tesis)

Empezamos trabajando sobre la escena a finales de Marzo de 2015. Los primeros ensayos los desarrollamos entorno a lecturas sobre el texto, trabajo previo (mencionado anteriormente) e improvisaciones sobre el texto y la escena. Consideramos que puede ser interesante informar que los primeros ensayos se realizaron sin ninguna supervisión por parte del profesorado, y fue una práctica que se dio entorno a lo que habíamos visto, en calidad de oyentes, en las clases anteriores. El acercamiento a esta técnica estuvo cargado de energía e incertidumbre.

El primer contacto, guiado por un profesor, con esta técnica fue liberador ya que el trabajo previo llevaba al cuerpo a lugares y emociones insospechadas.

Por otro lado, la gimnasia emocional con la compañera descubre cosas de uno mismo en el trabajo, limitaciones y capacidades. La dificultad del juego infantil en la edad adulta fue una de las cosas más fascinantes que he encontrado a través de esta técnica. Es muy difícil no pensar, dejar de hacerse preguntas e ignorar que eres observado, ya que el mayor juzgador de uno mismo es uno mismo.

Los personajes son Trini y Piedad, Trini (personaje que nos ocupa) es una mujer de la calle que busca seducir a quien tenga delante. Piedad (personaje de la compañera) es una ama de casa, viuda y con hijos. Estos estereotipos son los que presentan la escena, no obstante, si leemos la obra averiguamos más sobre sus vidas y sobre cuánto están dispuestas a luchar para conseguir el trabajo a por el que han venido. El objetivo de ambas en la escena era echar a la otra para quedarse con el trabajo.

⁶⁵Ernesto Caballero: Ernesto Caballero (Madrid, 1958), Director del Centro Dramático Nacional desde el 1 de enero de 2012, ha destacado por igual es sus facetas de autor teatral, director de escena y director de compañía propia.

Ha escrito más de veinte obras teatrales. Ha sido durante muchos años profesor titular de Interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y director asociado del Teatro de La Abadía. (Vid. <http://cdn.mcu.es/el-cdn/el-director/>)

Al ser una escena que no tiene una gran profundidad textual y/o dramática encontramos una mayor dificultad en el trabajo, ya que no sabíamos que más podíamos hacer con ese texto. Poco a poco nos fuimos dando cuenta que no era el texto sino nosotras y nuestro propio juego para romper el texto. Las mismas limitaciones que encontrábamos en el juego infantil las encontrábamos en la escena.

Observación

Este apartado va a aportar algunos ejemplos de la observación efectuada en los pases de las escenas de otros compañeros. Para no facilitar los nombres, haremos referencia a ellos como compañero 1, compañero 2 y compañero 3 en cada una de las escenas.

16/03/2015

Visionado de una clase abierta.

- Todo empieza con una preparación previa en la que se produce un entrenamiento corporal. Primero viene el cuerpo, luego la emoción y por último el texto.
- Lo que se dice importa, pero el proceso hasta llegar a la palabra tiene una mayor preponderancia en el trabajo.
- Uno en la escena puede terminar con su presente, el cuerpo manda al presente y la cabeza manda al futuro. Los instintos animales son puro presente.

28-04-2015- *Yerma*-Lorca

Esta escena se encontraba en su primer pase.

- A través de lo físico cruzamos una barrera indiscutible entre la técnica y el instinto. Lorca llevado al cuerpo. “Yerma” llevado a las entrañas del actor. A través del sonido de los dos compañeros sus cuerpos se encuentran en la distancia. El paso de la gimnasia emocional al ritual sube la implicación y conduce a un trabajo más maduro.

- La acción ilustrativa no puede ejercer una mayor presión en la palabra que la acción no ilustrativa.
- La puntuación en la poesía de Lorca es lo que nos pasa; si tomamos ésta como música, no llegaría a integrarse en el cuerpo. El compañero 1, que hace de Juan, dice el texto a modo de canción y no de sentimiento, hace que se pierda su significado. Debería ser tomado como si no se supiera, como si fuera descubierto por primera vez.

19-05-2015 - *Palabras encadenadas*- J. Galcerán

- **Trabajo previo:** Esta escena se encontraba en su primer pase.
- **Individual:** El compañero 1 trabaja más con los objetos que se encuentran en la habitación sin llegar a una verdadera conexión consigo mismo. Una de las cosas que más le cuesta al actor es jugar y esto se encuentra claramente reflejado en el compañero 1.
- **Gimnasia emocional:** Es necesario vaciar los sentidos y la vida de la escena a través de los nudos y repeticiones. Compañero 1 y compañera 2 pierden la energía a través de la voz. El compañero 1 cierra los ojos y establece una pared, difícil de quebrar con su compañera. La violencia ejercida por el compañero 1 hace del juego algo Real, como la vida, que no aporta nada a la escena ni al vínculo con su compañera.
- **Ritual:** Es cuando el juego infantil, más propio de la gimnasia emocional se hace más adulto a favor de la técnica. Los nudos creados por estos dos compañeros son muy interesantes, ya que hace que se establezca una mayor conexión emocional desde los personajes.
- **Puente:** Realizan un interesante juego con los objetos y la puesta en escena, la forma en la que se visten como los personajes, manteniendo la mirada y el entorno aporta mucho a la escena.
- **Escena:**
La puesta en escena es muy acertada, el ambiente creado nos lleva a un ambiente que, por momentos parece cine. La violencia real que él ejerce todo el tiempo sobre

ella aleja al espectador de la escena y lo sumerge en una preocupación real sobre el estado de la compañera. Cuando entra el texto en la escena, ésta pierde su fuerza.

Esta escena ha sido una muestra perfecta para profundizar sobre el trabajo del actor con lo Real.

27-05-2015- *Otelo*- Shakespeare

- **Trabajo previo:** Esta escena se encontraba en su segundo pase.
- **Individual:** El juego imaginario que plantean está muy sincronizado aunque cada uno esté trabajando por separado.
- **Gimnasia emocional:** El encuentro entre ambos compañeros se produce demasiado pronto, hubiese sido interesante poder verles más en el juego individual. Ambos realizan un juego imaginario con la ceguera y es muy interesante la forma de plantearlo: de forma física es el compañero 1 quien no ve y de forma simbólica era el compañero 2 el que hacía la acción de no ver. Esto nos devuelve, una vez más, que el actuar no es como en la vida sino un juego constante en el que la verdad es mentira y la mentira es verdad.
- **Ritual:** El final del juego se precipita hacia el ritual. La risa que se produce entre ambos devuelve al juego y lo alimenta. La inclusión del texto dificulta ya que precipita a la escena en lugar de llevarlo al cuerpo y al juego.
- **Puente:** La acción del arañar el suelo, llevada a cabo por el compañero 2, nos lleva, a través de la acción física, a los celos de Otelo.
- **Escena:** Es una escena, que por falta de tiempo y trabajo, carece de matices. Shakespeare es muy difícil para cualquier actor. Pero en palabras del propio Shakespeare a través de *Hamlet*: *la acción debe corresponder a la palabra y ésta a la acción, cuidando siempre de no atropellar la sencillez de la naturaleza. Porque algo así se opondría al propósito de la representación, cuyo fin, desde el principio hasta ahora, ha sido y es, ofrecer como sea a la naturaleza, un espejo en que vea la virtud su propia forma; el desprecio su propia imagen, y la edad y el cuerpo del tiempo sus principales caracteres. Si esta representación se exagera o se deforma, provocará la risa de los ignorantes y al mismo tiempo, disgustará a los hombres de*

buena razón, cuya censura debe ser para ustedes de más peso que la de toda la multitud que llena el teatro. Yo he visto representar a algunos cómicos y he oído a otros rezar escandalosamente, declamando en forma profana, los cuales no tenían acento ni figura de cristianos, ni de paganos, ni de hombres, pues al verlos hincharse y bramar, imaginé que por algún capricho, la Naturaleza que quiso hacer los hombres, no los hizo bien: resultando sólo abominables imitaciones de la humanidad. (Hamlet, tercer acto)

2-06-2015- *Mirando hacia atrás con ira*- Osborne

- **Trabajo previo:** Corresponde al tercer pase de la escena.
- **Individual:** La forma de desarrollar a través del detalle y el rompimiento en el cuerpo es excepcional. La inclusión de la voz en dicho rompimiento aporta mucha técnica al trabajo corporal. El juego a nivel individual está cargado de vida y de asociación de ideas.
- **Gimnasia emocional:** Parte del sonido de la compañera 1 y 1 movimiento repetitivo de la compañera 2. El encuentro, sin llegar a nudo, es muy rico en juego. La unión que ambas ejercen a través de un dedo, conduce a un nudo mucho más profundo y emocional.
- **Ritual:** A partir de un texto de la obra, a modo de nada y meciendo a la compañera 1, la compañera 2 nos lleva a un ritual rico en la conexión entre las dos.
- **Puente:** Está lleno de matices, es una de las pocas veces que cuando entra el texto, éste no se hace extraño en su unión con el cuerpo. El trabajo que realiza la compañera 1 con los libros es detallado y de profundo cuidado, nos pone en antecedentes con su personaje.
- **Escena:** El trabajo, realizado por la compañera 1, con la plancha y la trompeta es excepcional, no necesitamos crear una trompeta sino que a través de cómo ella siente la trompeta del marido, el público percibe como ella escucha la trompeta. Es una escena cargada de entorno, objetivos claros y acciones físicas que llevan a emociones muy claras.

II) DIARIO *ABOVE THE SKIN* (ODIN TEATRET)

Día 1 (10-08-2015)

Hacía tiempo que no estaba tan nerviosa, asustada y excitada por un viaje. A pesar de mis veinticinco años me sentía como una niña pequeña en su fiesta de cumpleaños. Iba a ir a uno de los lugares que más había oído hablar en mi profesión, el Odin Teatret, un lugar con el que ahora soñaba por su afinidad con mi forma de vivir la profesión. El curso llevaba por nombre, “Above the skin” y estaba liderado por Giuseppe L. Bonifati, uno de los discípulos de Eugenio Barba.

Tenía que tomar dos aviones hasta llegar a Billund, lugar donde me esperaba un coche para ir a Holstebro, pueblo donde tiene su sede el Odin Teatret.

Al llegar a Billund fui a buscar mi maleta, iban saliendo las de los demás pasajeros pero la mía no. Finalmente dejaron de salir. Sentí como si de repente las piernas se me paralizaran, me invadió un miedo que iba más allá de mi maleta: la soledad. Un abismo que me haría superar este obstáculo y encaminarme hacia un nuevo objetivo: recuperar mi maleta.

Fui a información y les pedí que me dijeran cuándo les iba a ser posible la devolución. Estaba muy angustiada y no sabía por qué. Hice una llamada a mi pareja y a mis padres. Me tranquilizaron. Yo quería volver a casa, a la seguridad. Salir de ese abismo que me hacía sentir el no tener mi “casa”, mi seguridad conmigo, simbolizado en esa maleta. Tomaron mis datos y dijeron que a lo largo de ese día me llamarían y devolverían la maleta al lugar donde me hospedaba.

Salí y el coche estaba esperando, el conductor me llevó a Holstebro donde me recibió Giuseppe, el profesor del curso. Era la primera en llegar. Me dirigió a la buhardilla donde íbamos a dormir todos los asistentes al curso. Mi angustia había cesado un poco. Hice mi cama, intenté relajarme, pero aún sentía que estaba fuera de lugar.

El día fue pasando, llegaron los demás asistentes, nos hicieron un recorrido por toda la casa. Casa y teatro estaban unidos, era como un sueño el ver una antigua granja destinada a un espacio de arte, de investigación. El entorno me fue nutriendo y dejé de sentir esa inestabilidad en mis piernas. Tras la cena, llegó mi maleta. Me di una ducha caliente y me fui a dormir. Mañana sería un día diferente.

Día 2 (11-08-2016)

Hoy es el primer día de curso, las sensaciones desde mi llegada han transitado diversos estados, tras la angustia, llegó la calma y la incertidumbre por lo que nos aguardaba en los días sucesivos.

Conocer este lugar es como transportarse a otro mundo en el que la magia del teatro se respira en todos sus rincones. Todas sus paredes están cargadas de historia y revolución teatral. Al entrar es imposible no sentir una emoción única y de alegría por ver el amor y la dedicación que tiene el espacio.

Una de las cosas que más me llaman la atención es que dentro de Dinamarca no se conoce tanto al Odin Teatret. Desde mi llegada al aeropuerto éste es un hecho que me sorprende ya que, al perder mi maleta, tuve que dar la dirección del Odin y no lo conocían. Tras hablarlo con las compañeras danesas, que vienen a realizar el curso, me confirman que así es: en Dinamarca se sabe mucho menos sobre este teatro que en el resto del mundo...

El día de hoy ha comenzado por un rico y exhaustivo entrenamiento corporal en el que trabajamos con la armonía del cuerpo y con las dificultades que experimenta nuestro cuerpo en relación al ritmo. Movimientos que nos transportan a lo extra-cotidiano y a un trabajo puramente corporal. Este entrenamiento ha estado seguido por una clase de rítmica en la que hemos trabajado a partir de los movimientos básicos de la salsa. Por último hemos hecho un trabajo de grupo en el que nos hemos conocido más los unos a los otros sin emplear ninguna palabra. Este ejercicio ha sido muy bueno ya que no sólo ha hecho que conozca al otro sino que también he entrado en contacto conmigo misma de una forma diferente.

Una de las cosas más importantes del día de hoy ha sido ponernos la segunda piel, un traje morado con el que trabajaremos el resto de la semana y que se convertirá, de verdad, en nuestra segunda piel. Con este traje hemos ido al banco y al supermercado. La sensación ha sido muy rara, una de las sensaciones más raras que he experimentado con mi interior y con mi relación con el exterior. El traje a nivel físico me agobia y siento que no puedo respirar, pero por otro lado me hace perder

la identidad con el mundo exterior. Es alucinante la cantidad de sensaciones que esta segunda piel me da. Tengo ganas de ver cómo se desarrolla el trabajo a través de la misma.



Banco en Holstebro

Día 3 (12-08-2015)

Hoy por la mañana nos pusimos la segunda piel desde primera hora. No realizamos un entrenamiento corporal, como el de ayer, pero sí realizamos un ejercicio de conexión con nosotros mismos y con el grupo. Una de las cosas que más me impactaron es cómo a través del traje, sin palabras y con movimiento nos convertimos en una única masa que se movía en armonía sin pacto previo. Este ejercicio me ha ayudado mucho a comprender la desinhibición que puede surgir

con la pérdida de la propia máscara y la obtención de una nueva que nos convierte en seres recién nacidos, en cuanto al arte se refiere.

La parte de reconocer al compañero y realizar el mismo ejercicio que el día anterior pero con una piel diferente fue muy emotivo. Existía una conexión que me llenaba ante lo desconocido en lugar de asustarme.

Tras el ejercicio en grupo salimos del aula y con la segunda piel recorrimos el Odin buscando a los trabajadores que se encontraban en los diversos lugares de este espacio. El ejercicio consistía en hablar con ellos o simplemente contactar de forma física con las manos, la cara etc. Este ejercicio no me ayudó tanto a desinhibirme porque entraba en juego otro espacio, salíamos del lugar del ritual y ‘desritualizábamos’ lo que tenía otro significado para nosotros. La mirada de otro sin piel nos devolvía a la piel anterior. Me hacía sentirme desnuda.

Para terminar la mañana bailamos salsa con los trajes y salimos a la calle. Ambas fueron experiencias en las que el contacto del traje con mi cara se tornaba incómodo y con dificultades para desarrollar el ejercicio. La falta de visibilidad hacía que caminara de forma diferente y me devolviera a las sensaciones más primarias del ser humano. Lo definiría como: volver a aprender lo aprendido (caminar, beber, ver, explorar el exterior...)

Una de las experiencias más fuertes del día de hoy fue visitar una galería de arte alternativo que en sus inicios había sido un matadero de cerdos. A dicho lugar fuimos con los trajes y lo exploramos y conocimos a través de los mismos. Nos condujeron a una sala que se encontraba intacta, tenía todos los elementos con los cuales solían realizar las matanzas, a modo de exhibición. La energía en el espacio era muy fuerte y angustiosa.

Sin duda esta experiencia ha sido una de las más importantes a lo largo de mi carrera, por todo lo que me ha transmitido. Unir algo tan doloroso como lo que se hacía en ese espacio y convertir su dolor en algo artístico con un cuerpo diferente. Durante casi todo el ejercicio estuve con una fuerte carga emotiva que me llevó al llanto y dificultó mi visión a través de la segunda piel.

A continuación adjunto una foto del día de hoy en el matadero:

Día 4 (13-08-2015)

Por la mañana realizamos un calentamiento largo en el que aprendimos una coreografía con tendencias de la Bossa Nova, repasamos los ritmos de la salsa e incorporamos el ritmo de la rumba. Con todos ellos salimos al jardín del Odin y caminamos las diferentes calidades de movimiento incorporando brazos y diferentes estados de ánimo.

Esta parte del calentamiento me ha servido mucho y me ha ayudado a centrarme en el "aquí y el ahora" de mi cuerpo, me hace olvidarme del exterior y lo disfruto muchísimo.

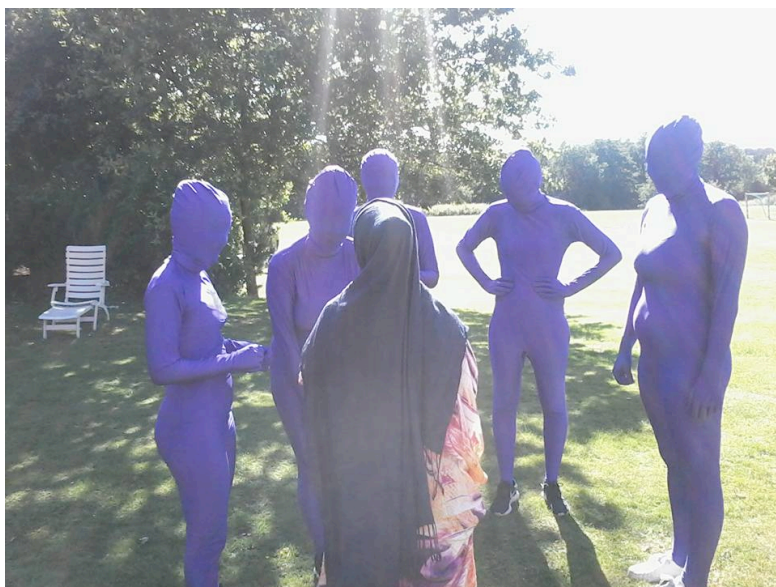
Posteriormente nos pusimos la segunda piel, fuimos al centro de Holstebro y a una oficina. Esta actividad fue muy interesante porque aunque debíamos hablar, las palabras no salían de forma natural, las situaciones nos pedía más una comunicación corporal que textual. A diferencia de ayer en esta segunda experiencia con gente me he sentido mucho más abierta y desinhibida. Es como si la segunda piel se estuviera adhiriendo cada vez más a la primera piel.

Por la tarde fuimos a un museo de arte contemporáneo en el que abordamos los cuadros y las esculturas desde la segunda piel. A diferencia de cuando fuimos al matadero esta actividad fue mucho más fría ya que el concepto de estar en un museo me pedía sentarse a ver el arte que lo envolvía y no tomar el protagonismo sobre la exposición.

Tras el museo fuimos a un espacio donde se hospedaban refugiados, hombres, mujeres y niños. Fuimos vestidos con la piel y fue una experiencia muy emocionante y sobrecogedora. Hablamos con ellos y llegó un punto en el que me olvidé que tenía otra piel sobre mi rostro. Los niños jugaban con nosotros y querían quitarnos el traje morado para vernos la cara. Ésta es sin duda una vivencia que jamás voy a olvidar. Me encanta la forma en la que este workshop conecta el arte con temas sociales.



Museo de Arte



Centro de refugiados en Holstebro

Día 5 (14-08-2015)

Hoy ha sido un día con un sentimiento diferente, un cansancio interno por el agobio que se produce a veces con la segunda piel. Pero también una extraña comodidad por llevarla. Esta contradicción me hace reflexionar sobre cómo es posible que a veces lo que nos agobia nos de una cierta libertad. ¿será la profunda libertad de convertirse en otro lo que nos provoca ese agobio? ¿Miedo a la libertad? ¿Escapar de uno mismo?. Cuando me voy a dormir, tengo una sensación extraña en la piel como si continuara estando con la segunda piel. He compartido dicha emoción con

los compañeros y a ellos también les ocurre algo similar. Pasamos muchas horas con un traje que se ajusta tanto a tu piel que visto desde fuera parece solo un traje pero desde dentro de transforma en algo muy primario y animalesco.

A partir del día de hoy ya no saldremos a la calle, estaremos ensayando la performance que tendremos el día 16.

La performance consiste en recrear “La última cena” de Leonardo Da Vinci.



La última cena (Leonardo Da Vinci)



La última cena (Odin Teatret, Above the Skin)

En torno a esta obra de arte hemos tenido que traer diferentes materiales que han sido vistos en los primeros días del curso. La primera parte de esta muestra es puramente estética, a través de la piel que nos ponemos, con ésta tendremos que jugar y crear diferentes fotografías que deberán estar muy ensayadas para que constituyan verdaderos cuadros.

Hoy la mayor parte del día ha estado dedicada a crear dichas fotografías. Toda la representación va a durar lo que dura una cena, que será nuestra última cena dentro de este workshop. Parte de la audiencia se sentará con nosotros a la mesa y sumaremos 13 personas, como en el cuadro de Da Vinci. Me encanta este concepto y me apasiona la idea de hacer de algo tan elemental, como cenar, un acto artístico. Unir pintura, comida, música, movimiento...me parece muy interesante y un proceso de aprendizaje en sí mismo. Agradezco mucho el poder formar parte de esta performance que tanto me está enseñando y que sin duda está construyendo una segunda piel en mi forma de ver el arte y en concreto el teatro. Gracias.

Día 5 (15-08-2015)

El calentamiento es lo que más me gusta de cada mañana, me llena de energía y me aporta una vitalidad diferente. La conexión con la música aporta gran parte de la implicación que siento hacia los ejercicios. Mezcla las culturas y hace que cada día recuperemos el ritual del teatro, de hacer algo juntos en un mismo momento y en un mismo lugar. Es agradable sentir la energía en balance con todo mi cuerpo.

A través del trabajo físico, realizado en este workshop, afianzo mi idea y mi forma de ver esta profesión: la expresión corporal como herramienta imprescindible para abordar cualquier trabajo. La danza contemporánea, yoga y expresión corporal son las tres áreas que quiero profundizar este próximo curso; todas ellas ligadas a mi trabajo como actriz.

Como analogía al monólogo que estoy trabajando de Chéjov (Nina, La gaviota), encontré el ir por encima de mis limitaciones y barreras para sacar la gaviota que llevo dentro y VOLAR.

En referencia al trabajo con este texto, hoy ha sido un día muy satisfactorio e intenso. A través de su separación en partes, éstas ayudan a ir más allá del texto. La

humanización y deshumanización de la gaviota a través del trabajo corporal y vocal me ha fascinado.

Día 6 (16-08-2015)

Hoy es el último día completo en Odin Teatret, una experiencia que, sin duda, dejará una gran huella a nivel profesional y personal.

Tenemos la performance delante de público (artistas del Odin Teatret como Julia Varley, así como también el director, fundador y creador Eugenio Barba)

Hemos comenzado el día con el entrenamiento corporal y se podía apreciar desde primera hora de la mañana como nos afectaban los nervios. Posteriormente hemos hecho dos pases completos antes de irnos a comer. Tras la comida y hasta la muestra dedicaremos el tiempo a terminar de preparar la comida para todos los que nos sentamos a esa "última cena", concentrarnos y calentar.

Esta muestra está siendo única en todos sus aspectos, ya que tiene rasgos teatrales y estéticos pero también es un encuentro en el que vamos a comer y hablar con diferentes artistas formando parte de la representación.

La muestra comienza con un viento que acecha la cena que está por llegar. La música de Bach en alternancia con el carácter bucólico impregna todo el acto teatral como una reunión en la que todos vivimos, desde diferentes perspectivas, un mismo hecho.

La performance avanza y con ella las primeras gotas caen sobre nuestra segunda piel, la comida llega y la lluvia es cada vez más fuerte. En ningún momento se detiene la representación, todo sigue hasta llegar a los postres e incluso luego cuando la barrera se rompe para que todos compartamos esa tarta y hablemos.

Es la 1:30 de la madrugada y este workshop ha llegado a su fin. Me da mucha pena terminar pues ha sido una semana muy intensa cargada de aprendizaje y emociones. Por suerte he podido compartir este curso con grandes personas y profesionales que durante estos días han sido una familia (de nuevo aparece el apego de la mirada familiar como algo que el actor y la actriz necesitan para sentirse acompañados en ese viaje que nos enfrenta a lo desconocido cada vez).

Esta performance, realizada en el día de hoy, ha sido un muy buen "punto y seguido" para todo lo que ha sido y lo que queda por venir.

Día 7 (17-08-2015)

Hoy es el día en que volvemos para casa y no hemos podido tener un mejor cierre. Hemos visto una obra de teatro, realizada por una actriz que lleva con el Odin desde su apertura. Tiene alrededor de ochenta años y la obra se titula "Estos son mis hijos" y habla de su experiencia personal junto al Odin y hacía una analogía de sus creaciones (personajes, movimientos etc.) como si fueran sus hijos. Una pieza cargada de emotividad y perfecta para cerrar esta maravillosa experiencia que vivo como la apertura a una nueva investigación dentro de la profesión.

ANEXO 4
CONTENIDO MULTIMEDIA

I : Teaser y escenas *Moira*.

II: Vídeos *Actriz al vacío*.

III: Trailer *Cajas*.

IV: *Los 4 vacíos*: Muestra y performance en la calle.

V: Registro audiovisual investigación con Jorge Eines.